

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00004099 8

RECHERCHES SUR LES SOURCES LATINES

DES

CONTES ET ROMANS COURTOIS

DU MOYEN AGE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR A LA MÊME LIBRAIRIE :

Les Jongleurs en France au moyen âge. 1910, fort vol. in-8 raisin de x-339 pages. 7 fr. 50

Couronné par l'Académie française.

Mimes français du XIIIe siècle, contribution à l'histoire du théâtre comique au moyen âge. 1910, in-8 de xv-130 pages. 5 fr.

Courtois d'Arras, jeu du XIIIe siècle. Un vol. in-8 de vi-34 pages. 0 fr. 80

(De la collection des classiques français du Moyen Age).

RECHERCHES

SUR LES

SOURCES LATINES

DES

CONTES ET ROMANS COURTOIS

DU MOYEN AGE

PAR

EDMOND FARAL



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, 5
—
1913



A M. Alfred JEANROY

AVANT-PROPOS

La série des articles ici réunis ne forme pas un tout organisé ; mais une idée générale la domine : c'est que les romans courtois du XIIe siècle, loin d'avoir été le fruit d'une inspiration toute spontanée, se rattachent à une tradition littéraire qui plonge plusieurs de ses racines dans un passé lointain. Ces œuvres n'ont pas jailli de l'imagination vierge et naïve de conteurs ignorants : elles ont été mûries par des lettrés qui, en écrivant, ont utilisé, parfois sans beaucoup de sens, les ressources d'un savoir mêlé et chaotique, mettant indifféremment au pillage les chefs-d'œuvre de l'âge classique et les fables puériles de la décadence. Montrer, en quelques exemples typiques, le rôle qu'ont eu dans la formation de nos romans la culture livresque et, plus particulièrement, les éléments d'origine latine, tel a été mon dessein.

Dessein qui, sans doute, n'est pas sans portée. Car, si j'ai réussi à le faire aboutir, il contribuera, à côté des travaux d'un certain nombre d'autres critiques, à modifier sensiblement des idées qui, sinon auprès des érudits compétents, du moins dans la grande majorité du public, passent pour acquises. Affirmer que les romanciers du XIIe siècle étaient nourris de la lecture de Virgile, d'Ovide et de la plupart des bons poètes de l'ancienne Rome, c'est s'en prendre, à coup sûr, quoique indirectement, aux théories qui expliquent la renaissance poétique française du XVIe siècle

par la découverte de l'antiquité. Le moyen âge a connu celle-ci beaucoup mieux qu'on ne le dit d'ordinaire et, au moins sur la poésie des Latins, on n'était guère moins bien renseigné en 1150 qu'en 1550. Si l'érudition ne se présente pas, à l'une et l'autre époque, sous le même aspect, c'est affaire de qualité, non de degré, affaire de manière, non de matière. Ce que les écrivains de la Pléiade ont apporté de neuf, ce n'a pas été une connaissance plus étendue, mais une conception inédite de la littérature romaine. Ils ont abordé l'étude des poètes anciens avec une autre âme, une autre sensibilité et une autre imagination qu'on ne l'avait fait jusque-là : et c'est dans la nouveauté de l'interprétation qu'a consisté leur véritable originalité. De la renaissance poétique du XVIe siècle, l'agent principal n'a pas été la révélation des textes antiques, mais une intelligence nouvelle de leur sens.

Le constater, c'est dire du même coup comment il faudra interpréter les faits d'imitation que nous avons relevés pour le XIIe siècle. Quoi qu'aient connu de l'antiquité les clercs de l'époque, on saura qu'il faut se garder de vouloir tout expliquer par cette connaissance, même dans les poèmes qui ont été directement inspirés par des œuvres anciennes ; on se rappellera qu'en tout ouvrage dérivé une bonne part revient à l'initiative propre du traducteur ou de l'adaptateur et à sa façon personnelle d'entendre son modèle ; et bref, tout en admettant l'existence, au XIIe siècle, d'une puissante tradition antique, on n'oubliera pas que, dans la production littéraire de ce temps, l'esprit selon lequel on a lu les textes conservés a eu autant d'importance, sinon plus, que le fait même qu'ils étaient lus.

J'ai usé couramment, sans autres précisions, des termes de « roman courtois » ou, plus simplement encore, de « roman ». Je l'ai fait avec intention. Les étiquettes de « romans antiques »,

« romans bretons », « romans byzantins », « romans d'aventure », introduisent des distinctions superficielles et d'une clarté très illusoire au sein d'un genre, le roman, qui est parfaitement un et dont toutes les œuvres appartiennent à un même style. Une critique véritablement explicative et qui ne fonde pas ses classifications sur des caractères secondaires, doit y renoncer. Les différences qui tiennent à la provenance de la matière comptent beaucoup moins, dans les œuvres en question, que les ressemblances dues à l'identité de leur forme : elles ne détruisent pas l'unité du genre. De là m'est apparu que le problème des origines, fort controversé, devait être posé en des termes nouveaux et attaqué par un autre biais qu'on ne le fait d'habitude. Il ne consiste pas, si on l'entend bien, à décider, d'après leur contenu, lesquels sont plus anciens des romans antiques, des bretons ou des autres : il est d'expliquer comment s'est produite cette forme, comment s'est constitué cette sorte de moule commun où, par la suite, ont été coulées les matières variées des divers romans. Or, il paraît incontestable que l'opération s'est produite en France, sous l'influence directe des antiques modèles latins ; et c'est par ce détour qu'on est conduit à reconnaître dans les romans imités de l'antiquité les premiers germes du genre.

Indépendamment des solutions particulières qu'il apporte, le présent livre tend à pousser en avant une idée d'ordre général et de caractère méthodique : c'est, si l'on veut mettre au plein jour cette tradition dont j'ai tâché de relever certains éléments, la nécessité évidente de soumettre à une étude d'ensemble la culture cléricale du moyen âge et de prêter à la littérature latine de l'époque, si mal explorée en somme, toute l'attention qu'elle mérite. La plupart des ouvrages écrits en français au XIIe siècle sont comme l'affleurement à la surface d'une très riche vie sou-

terraine, de veines et de filons multiples, dont les œuvres en latin du même temps forment la masse enfouie. On ne saurait donc étudier les écrits français sans les mettre en rapport avec les écrits latins contemporains : il faut en indiquer la situation dans le système auquel ils se rattachent, en marquer la place dans la chaîne qui les lie ; et seulement alors on pourra se flatter de les avoir historiquement compris.

A vrai dire, ce n'est pas que la littérature en langue latine, du XIe au XIIIe siècle, exerce sur le lecteur un attrait puissant. Si les œuvres de mérite n'y manquent pas, il faut bien convenir qu'elle se charge d'un lourd fatras de compositions insipides ou ineptes. En particulier, le domaine des écrits didactiques, où foisonnent les ignorances et les absurdités, s'étend comme une vaste et morne plaine, où le chercheur, que rebutent l'erreur et la sottise, hésite à s'aventurer. C'est pourtant là qu'il faut aller, car de précieux secrets y gisent. J'ai pu m'en rendre compte par quelques coups de sonde, en étudiant la connaissance qu'on avait, au XIIe siècle, de la mythologie gréco-latine, des choses de la nature et des choses de l'Orient, et en examinant divers traités de l'art d'écrire : j'espère publier sans trop tarder les résultats de cette triple enquête ; mais, dès maintenant, la vérité qu'ils mettront en relief se trouve illustrée par plusieurs des faits recueillis ici même.

Tout, dans le volume que j'offre, n'est pas complètement inédit. Des articles relatifs à l'influence d'Ovide et aux débats du clerc et du chevalier, la matière a, pour une part, paru dans la *Romania* ; celui qui traite de la chronologie des romans d'*Eneas* et de *Troie* a paru dans la *Revue des langues romanes*. Mais tous ont été remaniés et, sur de nombreux points, d'une façon très importante quant aux résultats. Tout le reste, les divers appendices et les autres études, est imprimé ici pour la première fois. Un article

final, qui ne prétend pas être proprement la conclusion des précédents, mais qui s'appuie en partie sur eux et qui, à son tour, peut servir à en préciser le sens général, résume ce que je tiens pour la vérité au sujet des origines du roman courtois. Il est exempt de l'appareil de l'érudition et les preuves y ont été réduites au plus indispensable : ainsi l'exigeait la généralité même du sujet. On reconnaîtra pourtant, j'espère, que les fondations en ont été soignées, quoique dissimulées, que les omissions n'y sont pas des oublis, et que, en un exposé plus ample, l'argumentation en aurait pu être aisément renforcée.

J'ai tenté de résoudre un certain nombre de questions : peut-être y suis-je parvenu pour quelques-unes, et quant aux autres, il n'aura pas été inutile de les poser.

OVIDE

ET

QUELQUES ROMANS FRANÇAIS

DU XIIe SIÈCLE

OVIDE

ET

QUELQUES ROMANS FRANÇAIS

DU XIIe SIÈCLE

Informavit Cato mores
Et perduxit ad honores
Naso suos homines [1].

Les pages qui vont suivre, relatives aux poèmes de *Piramus et Tisbé*, de *Thèbes* et d'*Eneas*, sont destinées à montrer l'intérêt d'une étude qui porterait sur les rapports du roman français aux XIIe et XIIIe siècles avec certaines œuvres de la littérature antique. La question est vaste, et, sans l'examiner dans son ensemble, nous ne traiterons ici, malgré les inconvénients du procédé, que de l'influence d'Ovide. Il faudrait montrer, avec le détail que mérite le sujet, combien celle-ci a été importante. Il faudrait en exposer avec précision les circonstances générales et particulières ; la suivre à travers les différentes œuvres, celles de Chrétien de Troyes et les autres ; en distinguer les périodes ; en marquer l'origine et les conséquences ; et de là résulteraient sans doute des conclusions d'une assez grande portée touchant la naissance, l'histoire et la nature du roman, touchant aussi les méthodes à employer dans l'étude de certains problèmes littéraires.

1. Dans un poème fameux du XIIe siècle. Voir Hauréau, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*, t. VI, p. 300.

C'est qu'en effet Ovide était extrêmement familier à tous ceux qui, vers l'époque dont nous parlons, avaient été formés dans les écoles. Traube a dit [1], en parlant des XIIe et XIIIe siècles : « C'est l'époque qu'on pourrait nommer l'*aetas ovidiana*, qui succède à l'*aetas vergiliana* des VIIIe et IXe siècles et à l'*aetas horatiana* des Xe et XIe siècles. » En fait, il est curieux de voir comme, dès le début du XIIe siècle, le nom d'Ovide se répand dans les catalogues de bibliothèques, comme les copies de ses œuvres se multiplient, comme les poèmes pseudo-ovidiens deviennent nombreux, comme les imitations, les citations, les extraits de ses œuvres attestent et accroissent sa popularité [2].

Mais, pour l'instant, notre propos n'est pas, avons-nous dit, de traiter cette question d'ensemble : il est seulement d'examiner les trois poèmes français que nous avons nommés et de montrer en chacun d'eux un cas de l'influence ovidienne.

1. *Vorlesungen und Abhandlungen*, t. II, p. 113.

2. Parmi les travaux les plus généraux consacrés à l'histoire d'Ovide au moyen âge, il faut rappeler les suivants : K. Bartsch, *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter* (*Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur*, t. XXXVIII), 1861 ; — Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, 1883, t. II, p. 296 ; — G. Paris, *Chrétien Legouais et autres traducteurs ou imitateurs d'Ovide* (*Histoire littéraire de la France*, t. XXIX, p. 455 ss.), 1885 ; — L. Sudre, *Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseon libros quomodo nostrates medii aevi poetae imitati interpretatique sint* (thèse de Paris), 1893 ; — Manitius, *Ovid im Mittelalter* (*Philologus*, Suppl., t. VII, 1899, p. 724 ss. ; t. LXI, 1902, p. 464 s.) ; — Carlo Pascal, *Poesia latina medievale : I carmi medievali attribuiti ad Ovidio*, 1907 ; — W. Schroetter, *Ovid und die Troubadours*, 1908 (voir Vossler, dans le *Literaturblatt für germ. und rom. Philologie*, 1909, n° 2, p. 63, et A. Jeanroy, dans les *Annales du Midi*, t. XXI, 1909, p. 517).

I

LE POÈME DE *PIRAMUS ET TISBÉ*

ET

QUELQUES ROMANS FRANÇAIS

DU XIIe SIÈCLE

I

Parmi les auteurs de romans français qui, au XIIe siècle, ont exploité Ovide, il faut mettre au premier rang ceux qui, en suivant leur modèle de plus ou moins près, ont traduit ou adapté les légendes fameuses des *Métamorphoses*. Nous leur devons les contes de *Piramus et Tisbé* [1], de *Philomena* [2], de *Narcisus* [3],

1. Sous le titre *De Piramus et de Tisbé*, la première édition de ce poème a paru dans les *Fabliaux et contes* de Barbazan réédités par Méon, t. IV, p. 326 ss. Méon n'a connu que les manuscrits de la Bibliothèque nationale fr. 837 et 19152. G. Paris a montré qu'il y aurait lieu d'utiliser, pour une édition critique du poème, toute la série des manuscrits qui contiennent l'*Ovide moralisé* (voir *Histoire littéraire de la France*, t. XXIX, p. 498). C'est sur tous ces manuscrits réunis et en outre sur celui de Berlin (Königl. Bibl., Ham. 257) que M. C. De Boer a établi la sienne, parue en 1911 dans les Dissertations de l'Académie des sciences d'Amsterdam. Sur ce travail, voir *Romania*, t. XLI (1912), p. 294-305. Une nouvelle édition doit en paraître dans la collection des *Classiques français du moyen âge*.

2. *Philomena*, publié par C. De Boer, Paris, 1909.

3. *De Narcisus*, publié par Méon, *ouvr. cité*, t. IV, p. 143 ss. M. A. Hilka prépare une nouvelle édition de ce poème pour la collection des *Classiques français du moyen âge*. Il a dû exister une rédaction de ce poème antérieure à celle qui nous est parvenue (voir G. Paris, dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXIX, p. 498).

et probablement d'autres encore que nous avons perdus [1].

C'est de *Piramus* que nous devons ici nous occuper.

Résumons d'abord le contenu de ce poème.

Deux habitants de Babylone, deux « riches hommes », ont deux enfants, Piramus et Tisbé, qui, avant leurs sept ans, ont été atteints par les traits de l'Amour, et qui, dans la suite, ne se sont plus oubliés (v. 1-22) : telle est la puissance d'Amour (v. 23-42) ! Tout jeunes, ils trouvaient déjà leur joie aux passe-temps communs et n'avaient de tristesse qu'à se séparer (v. 43-62). Ils étaient, d'ailleurs, merveilleusement beaux, vrais chefs-d'œuvre de Nature (v. 63-76). — Mais, un jour, un serf surprend leur secret et le révèle à la mère de Tisbé, qui confie sa fille à une chambrière et la fait enfermer (v. 77-100). Une grande brouille s'en suit entre les pères des deux enfants (v. 101-104). — Toutefois, Piramus et Tisbé ne sauraient s'oublier. Ils grandissent, et quand ils ont atteint quinze ans, ils connaissent toutes les ardeurs de l'amour (v. 105-147). Piramus se lamente (v. 148-203), et va prier Vénus dans son temple (v. 204-215). Tisbé se lamente de son côté, et adresse sa prière à Dieu (v. 216-312). — Or il se trouve qu'une seule muraille sépare les palais où demeurent les enfants (v. 313-316), et qu'elle porte précisément une fissure à l'endroit qui touche la chambre de Tisbé (v. 317-325). Celle-ci la première aper-

1. C'est ce qu'il faut conclure de certaines mentions qu'on trouve dans des écrits du XIIe et du XIIIe siècle, provençaux et français. Sur cette question voir principalement : Birch-Hirschfeld, *Ueber die den prov. Troubadours bekannten epischen Stoffe*, p. 7 ss. ; Graf, *Roma nella memoria del medio evo*, t. II, p. 303 ss. ; G. Paris, dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXIX, p. 499 ; Dernedde, *Ueber die den altfranz. Dichtern bekannten epischen Stoffe aus dem Altertum*, p. 78 ss. et 103 ss. ; Keller, Introduction et notes au *Fadet joglar* de Guiraut de Calanso (*Romanische Forschungen*, t. XXII, 1906, p. 99 ss.). Il est certain que plus d'un poème traitant tel ou tel thème ovidien s'est perdu. Parfois, il n'en reste plus que des rédactions tardives, du XVIe siècle, par exemple : ainsi pour l'histoire de Caunus et Biblis (voir Leykauff, *Fr. Habert und seine Uebersetzung der Metamorphosen Ovids* dans les *Münchener Beiträge zur rom. und engl. Philologie*, 1904, p. 43 et 46).

çoit la fente (v. 326-328). Elle y fait passer le pendant de sa ceinture (v. 329-332), que Piramus remarque en pénétrant dans sa chambre (v. 333-338). Piramus prend le pendant et, entrant en conversation avec Tisbé, il la supplie d'inventer un moyen de le venir voir (v. 339-357). Tisbé regarde par la fente ; la vue de son ami la trouble, au point que d'abord elle ne peut parler ; mais enfin elle met sa bouche près de la faille (v. 358-377) : elle reproche à Piramus son inaction et le réconforte ; puis, comme les larmes lui ôtent la vue et la parole, elle se retire (v. 378-401). Les amants se séparent donc, et se retrouvent la nuit suivante (v. 402-406). Piramus se lamente (v. 407-498). Tisbé se lamente (v. 499-574). Ils décident qu'ils se retrouveront dehors, le soir, près d'une fontaine, sous un mûrier (v. 575-589). Leur impatience, en attendant la nuit, est grande (v. 590-623). Enfin Tisbé s'enfuit de chez elle (v. 624-642). Une « gaite » l'aperçoit aux rayons de la lune, mais n'ose pas l'arrêter, la prenant pour une déesse (v. 642-651). — Or, comme elle est déjà au rendez-vous, un lion la met en fuite, et elle lui abandonne son voile, que celui-ci déchire et souille de ses mâchoires sanglantes (v. 652-679). Le lion parti, Piramus arrive, et croit que Tisbé a été mise en pièces (v. 680-707). Il s'en désespère (v. 708-776) et se perce de son épée (v. 777-792). Tisbé, sur ces entrefaites, revient et voit Piramus étendu à terre (v. 793-830). Elle gémit longuement (v. 831-893), et, à son tour, se tue avec l'épée (v. 894-939).

Tel est le sujet du conte français de *Piramus*, qui tire une certaine valeur de son ancienneté même. Il est probable, en effet, qu'il a été composé dans le troisième quart du XIIe siècle. G. Paris, dans le tableau chronologique de son *Manuel*, le range parmi les œuvres du troisième tiers de ce siècle, sans préciser autrement ; et dans l'*Histoire littéraire de la France* [1], il semble incliner à lui assigner une date assez reculée, si tant est qu'il le considère comme

1. Voir t. XXIX, p. 490 et p. 498.

antérieur à *Philomena* [1] et que la mention de Piramus dans le *Conte de la Charrette* prouve l'existence à cette date [2] d'un poème français adapté d'Ovide [3].

Piramus a dû être composé par un trouvère de la région normande, comme semblent le prouver plusieurs particularités de langue énumérées par M. De Boer [4]. Or, si l'œuvre est normande, et s'il est vrai que, en Normandie, le système morphologique primitif s'est très vite décomposé, il faut noter que la langue de *Piramus* est d'une correction remarquable et que la morphologie s'y présente dans un état d'assez bonne conservation. M. De Boer l'a fait [5] ; mais il m'a paru que cet état était meilleur encore qu'il ne le dit [6]. Aussi doit-on admettre que le poème appartient à une époque relativement ancienne, qui pourrait bien être le troisième quart du XIIe siècle. La même conclusion est peut-être autorisée par l'usage que l'auteur fait de l'hiatus [7] et l'emploi du mètre

1. M. De Boer, dans son édition de ce poème, Introduction, p. CIX, considère qu'il a dû être composé aux environs de l'année 1168. G. Paris le plaçait vers 1160. Voir *Mélanges de littérature française du moyen âge*, p. 265.

2. C'est-à-dire vers 1172. Voir G. Paris, *Mélanges*, p. 262.

3. M. Foerster considère, lui aussi, que *Piramus* est antérieur aux poèmes de Chrétien. Voir son édition de *Lancelot*, note au vers 3821.

4. *Ouvrage cité*, Introd., p. 19.

5. P. 19 ss.

6. Une correction facile au vers 35 et une certaine interprétation des vers 446 et 799 réduisent de six à sept les cas où, dans le poème, la forme du cas régime est employée pour le cas sujet. En outre, dans les sept cas restant, il s'agit de prédicats. Pour ce qui est de l'emploi de la forme du cas sujet au cas régime, M. De Boer ne cite qu'un exemple, où, à la rigueur, on peut bien voir un régime singulier. Si bien qu'au total, le système morphologique semble mieux conservé encore que ne le soutient M. De Boer. Pour plus de détails sur ce point, je me permets de renvoyer à ce que j'ai déjà écrit dans *Romania*, t. XLI (1911), p. 303.

7. La question de l'hiatus relève autant de l'étude de la langue que de celle de la versification. M. De Boer a raison de se montrer très prudent dans ce qu'il en dit (p. 17-8). Mais l'attention doit être attirée sur ce fait que l'hiatus se produit à plusieurs reprises après la 3e personne du singulier à l'indicatif des verbes en *-er*. Mis à part les cas où il porte sur *ce*, *je* et *que*, on en remarque

qu'il a adopté [1]. Enfin, outre ce que M. De Boer remarque de la conservation rigoureuse du couplet et de la date où se sont produites avec la plus grande intensité les traductions et adaptations d'œuvres antiques, on peut suivre utilement l'histoire du poème dans la littérature.

Les allusions qui s'y rapportent et qu'on trouve dans les écrits du XII[e] siècle ont, en effet, leur valeur. Un certain nombre d'entre elles viennent d'œuvres provençales. Giraut de Cabreira, invectivant son jongleur Cabra et lui reprochant son ignorance, lui énu-

trois exemples après *tendre* (v. 282), *lune* (v. 637), *eve* (v. 663). Au vers 282 (*Rose tendre et lis nouviaus*), on l'évite aisément en lisant *Rose tendrete et lis nouviaus* ; au vers 637, une légère correction (*Et si vit*) peut aussi suffire ; et au v. 663, il est beaucoup moins certain (donné seulement par *C*) que ne l'affirme M. De Boer (p. 18). Restent les 3[e] pers. sg. des verbes en *-er*. Or, il est bien vrai qu'en aucun endroit l'hiatus n'est assuré, pour ce dernier cas, par l'accord unanime de tous les mss. (voir v. 40, 62, 600, 793, 807) ; mais, inversement, dans la quinzaine de cas où l'élision se produit, il suffit de très peu de choses pour rétablir l'hiatus. On peut alors se demander si la dentale finale (*t*), tombée, comme l'attestent les rimes, dans la prononciation isolée du mot, ne reprenait pas une certaine force devant les initiales vocaliques. Il faut comparer la façon dont la question se pose pour *Eneas* (voir édit. Salverda de Grave, p. XVIII-XIX, et, pour une note de M. H. Suchier, p. LXXIX). Sur la question en général, voir Suchier, *Reimpredigten*, p. 33 et 39 ; A. Tobler, *Versbau*, p. 69 ; et Rydberg, *Zur Geschichte des altfranzösischen ə*, p. 145 ss.

1. La forme métrique de *Piramus* est singulière. Les parties narratives, écrites en octosyllabes à rimes plates, n'ont rien de très particulier. Mais une première curiosité se trouve dans l'emploi, en deux passages correspondants, de deux séries d'octosyllabes monorimes (v. 341-57 et 378-401). M. De Boer serait tenté (p. 17) de l'expliquer par une « irrégularité qui n'est pas sans exemple dans l'ancienne poésie normande et qui est devenue assez fréquente dans la poésie anglo-normande » (P. Meyer), à savoir la présence de la même rime à plusieurs paires de vers consécutives. On pourrait songer aussi à une adaptation de la laisse épique. Le même exemple de laisses octosyllabiques rimées se trouve dans le poème latin de Primat sur sa disgrâce (édit. Hauréau, *Not. et extr. de quelques mss. latins de la Bibl. nat.*, t. VI, p. 129 ss. Voir aussi ci-dessous, même article, p. 25-6). La seconde particularité rythmique du poème est l'emploi du vers dissyllabique amorçant une série variable d'octosyllabes construits sur la même rime. M. De Boer rapproche justement cette

mère toute sorte de productions qu'il devrait connaître ; et, après avoir nommé une longue suite de chansons de geste, il ajoute :

Ni sabs d'Ytis
Ni de Biblis
Ni de Caumus [1] nuilla faisson ;
De Piramus
Qui for lo[s] murs
Sofri por Tibes passion ;
Ni de Paris
Ni de Floris... [2]

C'est là le texte qui témoigne le plus clairement de l'existence à la fin du XIIe siècle d'un poème sur Pyrame et Thisbé. D'autres sont moins probants. Ainsi, Arnaut de Mareuil, exprimant à sa dame la force de son amour, lui dit :

E Rodocesta ni Biblis,
Blancaflors ni Semiramis,
Tibes, ni Leyda, ni Elena,
Ni Antigona, ni Esmena,
Ni·l bel Ysseulz ab lo pel bloy,
Non agro la meitat de joy

forme de celle du fableau de *Richeut* ; mais elle se retrouve encore dans nombre d'autres poèmes dont Naetebus a fait le relevé (*Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, p. 36-9 et p. 185-92). Il faut, d'ailleurs, remarquer que, dans tous ces poèmes, le petit vers est de quatre syllabes, au lieu que dans *Piramus* il est de deux. Un seul fait exception : c'est le dit de *Dan Denier*, où le petit vers est de deux syllabes, parfois même de une, avec la particularité que le mot qui le constitue est assez souvent la répétition d'un mot du vers prédécent : par quoi le poème offre d'étroites analogies avec *Piramus*. Au reste, dans les poèmes ainsi bâtis, le nombre des vers de huit syllabes compris entre deux petits vers est variable, excepté dans les poèmes de Rutebeuf qui observe le plus souvent une succession régulière.

1. C'est-à-dire Caunus. Voir Ovide, *Métamorphoses*, IX, VIII.

2. *Denkmäler der prov. Literatur*, hgg. von K. Bartsch (*Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart*, t. XXXIX), p. 39.

Ni d'alegrier ab lurs amis
Cum ieu ab vos, so m'es avis [1].

Et Rambaut de Vaqueiras, chantant aussi son amour, écrit :

Anc non amet tant aut com ieu negus,
Ni tan pros domna, e quar no i truep parelh,
M'enten en lieys, e l'am al sieu cosselh
Mais que Tysbe non amet Piramus...
Anc Persavals, quant en la cort d'Artus
Tolc las armas al cavalier vermelh,
Non ac tal gaug cum ieu del sieu cosselh ;
Et fa·m murir si cum mor Tantalus [2].

Arnaut et Rambaut nomment donc Pyrame et Thisbé ; mais il n'apparaît pas que leur désignation se rapporte nécessairement à une œuvre littéraire : ils pouvaient les citer comme des exemples d'amants parfaits, sans avoir puisé ailleurs que dans une tradition antique, et qui vivait encore, grâce à Ovide, sans avoir repris corps dans un poème roman. D'autant que, si nous avons des œuvres du XIIe siècle où il s'agit de Blanchefleur, d'Hélène, d'Antigone, d'Ismène, d'Iseut, nous n'en avons pas conservé qui traitent de Tantale, de Rhodoceste, de Byblis, de Sémiramis, ni de Léda. Et il se peut fort bien, à juger nos deux textes isolément, que leurs auteurs aient songé à des noms d'amants illustres, sans avoir eu en vue des poèmes très définis en telle ou telle langue. Beaucoup plus probants sont les vers de Giraut. Car tous les noms cités par

1. Raynouard, *Choix des poésies des troubadours*, t. III, p. 204. Voir encore du même poète *Tan m'abellis* (*Revue des langues romanes*, t. XX, 1881, p. 57) :

146 Qu'anc, Domna, ço sapchaz,
Non fo neguns amans
Que tant be ses engans
Ames com eu am vos,
150 Neih Leander Eros,
Ni Paris Elenan,
Ni Pirramus Tisban...

2. Raynouard, *ouvr. cité*, t. III, p. 258.

ce troubadour dans son sirventés se réfèrent à des personnages d'œuvres romanes qu'on peut aisément identifier ; et il serait bien étrange que, faisant exception précisément pour le passage qui nous occupe, il y eût introduit des héros connus seulement par la littérature latine. Sans doute, la plaisanterie tient, dans le sirventés en question, une place assez large, et il est vrai que l'auteur se plaît à écraser son jongleur par la description d'un savoir fabuleusement vaste, où il aurait pu, par malice, ranger des œuvres inexistantes. Mais il n'emploie nulle part ailleurs ce dernier procédé, et pourquoi admettrait-on qu'il en eût usé seulement ici ? Sans doute aussi, nous n'avons pas conservé de poèmes relatifs à Byblis et Caunus ; mais n'avait-on pas cru perdu, jusqu'à ces dernières années, le *Philomena* de Chrétien de Troyes, conservé seulement dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé*, et où il s'agit précisément de l'Itis nommé par Giraut ? Et n'avons-nous pas perdu encore les autres traductions que Chrétien avait faites d'Ovide ? Il y a donc vraiment lieu de penser que la mention de Giraut vise un poème roman (français ou provençal, c'est à débattre) de *Pyrame et Thisbé* [1].

Dans la littérature française, les allusions à Pyrame et Thisbé ne font pas plus défaut. Celle qu'on cite comme la plus ancienne se trouve dans le *Roman de la Charrette*, où Chrétien dit :

> 3820 Donc le dut Lancelot bien feire,
> Qui plus ama que Piramus,
> S'onques nus hon pot amer plus.

1. Les textes provençaux relatifs à la fable de Pyrame et Thisbé ont été réunis par Birch-Hirschfeld dans sa dissertation intitulée *Ueber die den provenzalischen Troubadours bekannten epischen Stoffe*, p. 12 ss. Sur ce travail, voir P. Meyer et G. Paris (*Romania*, t. VII, 1878, p. 448 ss.).

Sur la façon dont il convient d'interpréter les mentions de héros de romans dans la littérature provençale, voir les pages judicieuses mises par M. Keller en introduction au texte du *Fadet joglar* (*Romanische Forschungen*, t. XXII, 1905, p. 124 ss.).

Allusion brève, à la vérité, peu significative en elle-même, mais qui, étant donné les habitudes du poète, ne peut guère se rapporter qu'à un récit en langue française : car nulle part ailleurs, dans les œuvres du même auteur, on ne trouve la mention de héros que la littérature vulgaire n'eût pas encore popularisés. L'indication s'accorderait assez bien avec une autre qui est précieuse, s'il est vrai que le « lai de Pirame » a été mentionné par Thomas dans son *Tristan*, c'est-à-dire vers 1170 [1]. Et ainsi les témoignages français confirmeraient et préciseraient les témoignages provençaux [2]. Ils prouvent, semble-t-il, qu'il a existé vers 1170 un poème de *Pyrame et Thisbé*, probablement le nôtre [3].

II

Si le poème de *Piramus* a paru à une date aussi ancienne, il importe d'observer qu'il présente avec plusieurs autres œuvres du XIIe siècle des rapports assez étroits et qu'il y a lieu d'examiner d'un peu près.

1. Sur les autres allusions relatives à Pyrame et Thisbé que contient la littérature française, voir Dernedde, *Ueber die den altfranzösischen Dichtern bekannten epischen Stoffe aus dem Altertum*, p. 113.

On trouvera une bibliographie utile des études relatives à l'histoire du thème dans l'article de C. Friesland intitulé *Handschriftliches von der Göttinger Universitätsbibliotek* (*Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. XXXII, 1908, p. 332 ss.).

2. Hartmann von Aue, dans son *Erec*, composé peu après 1191, décrit, en suivant son modèle Chrétien de Troyes, la selle du cheval sur lequel est montée Énide. Mais il ajoute aux scènes représentées sur cette selle la mort de Pyrame et Thisbé (v. 7706 ss.), attestant ainsi la popularité de la légende à cette date.

3. Telle est l'opinion admise par M. Bédier dans son édition du *Tristan* (*Société des anciens textes français*), t. I, p. 52, n. 2. M. Bédier lui-même a bien voulu me signaler que l'opinion contraire avait été soutenue depuis par M. Hoffa, dans un article intitulé *Antike Elemente bei Gottfried von Strassburg* (*Zeitschrift für deutsches Altertum*, t. LII, 1910, p. 339 ss.).

1. *Piramus* ET *Thèbes.* — Il est vraisemblable (on le verra plus loin [1]) que l'auteur du roman de *Thèbes*, à l'endroit où il raconte la mort d'Aton, s'est souvenu de la fable de Pyrame et Thisbé. Qu'il ait eu en mémoire le texte français de *Piramus*, il semble qu'on ait des raisons d'en douter ; et on croirait plutôt qu'il a pensé au texte latin des *Métamorphoses* d'Ovide, avec lequel le sien présente, à certains égards, plus d'analogies et de ressemblances qu'avec celui de la traduction. Voici les passages en question (*Métam.*, IV) :

Dum dubitat [2], tremebunda videt pulsare cruentum
Membra solum, retroque pedem tulit, oraque buxo
Pallidiora gerens exhorruit aequoris instar,
Quod tremit, exigua cum summum stringitur aura.
Sed postquam remorata suos cognovit amores,
Percutit indignos claro plangore lacertos,
Et laniata comas amplexaque corpus amatum
Vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori
Miscuit, et gelidis in vultibus oscula figens :
« Pyrame, clamavit, quis te mihi casus ademit ?
Pyrame, responde : tua te carissima Thisbe
Nominat. Exaudi, vultusque attolle jacentes. »
Ad nomen Thisbes oculos jam morte gravatos
Pyramus erexit, visaque recondidit illa.

Thèbes.	*Piramus* [4].
V. 6245 ss.	
Il [3] demande sovent Ysmeine,	
Et Jocaste la li ameine :	
« Amis », fait ele, « vei t'espose,	
La chaitive, la dolorose ! »	

1. Voir ci-dessous l'article intitulé *Ovide et le roman de Thèbes.*
2. Il s'agit de Thisbé qui retrouve le corps inanimé de Pyrame.
3. Il s'agit d'Aton mourant.
4. Nous citons, en général, le poème de *Piramus* d'après l'édition De Boer, mais en introduisant parfois dans le texte des modifications que nous avons crues opportunes.

Uevre les ueuz, si l'a veüe,
A tant l'anme est del cors eissue...

V. 6261 ss.

[Et Ismène]
... ne se muet mais que la pierre ;
Vert esteit come fueille d'ierre ;
Point de color n'ot en sa face ;
Plus esteit freide que n'est glace...

V. 700 ss.

Quant Piramus voit de s'amie
Tant espirment qu'el est perie,
Plus devint vers que feuille d'ierre,
Et refroidist come une pierre,
Mue le sanc, change corage...

V. 6375 ss.

Par la chiere l'eve li cole,
Del peliçon moille la gole,
Cent feiz li baise de randon
Les ueuz, la face et le menton ;
Al cors piuëment se complaint
Et son grant duel ilucc refraint :
« Ates, beaus sire, tu ne m'oz ?
Uevre tes ueuz, por quei les cloz ?
Ço est Ysmeine que parole...

V. 890 ss.

Adont [1] s'encline la pucele,
Bese la plaie, si l'apele :
« Piramus, ves ci vostre amie.
Car l'esgardez, si ert garie. »
Li jovenciaus, la ou moroit,
Entroevre les ieus et si voit
Que ce iere Tisbé s'amie
Qui l'apeloit toute esmarie.
Parler i veult, mes il ne puet,
Car la mort, qui le tient, nel lait.
Mais tant a dit : « Tisbé, amie,
Por Dieu, qui vos remist en vie ? »
Atant se taist, ne puet plus dire,
Puis la regarde, si sospire.
Li cuers li part, si pert la vie.

La mort silencieuse d'Aton, qui rend le dernier soupir, sans une parole, aussitôt qu'il a vu Ismène, rappelle plutôt celle du Pyrame latin que celle du Pyrame français. Pourtant, il ne doit pas échapper que les textes français ont tous deux substitué un même terme de comparaison à celui qu'offrait le latin, lorsque de la « pâleur de buis » ils ont fait une « pâleur de lierre [2] » ; sans compter que le couple de vers qu'ils portent en cet endroit fournit à la fois une idée analogue et la même rime. L'un des deux auteurs a-t-il donc connu l'œuvre de l'autre ? Ou bien auraient-ils lu, entendu un même commentaire de ce passage fameux des *Métamorphoses* ? Je ne sais. Toujours est-il qu'un fait paraît bien attesté : c'est,

1. C'est-à-dire au moment où Thisbé découvre le corps de Pyrame.
2. Voir *Métamorphoses*, v. 134 ; *Piramus*, v. 702 ; *Thèbes*, v. 6262.

dès le temps où *Thèbes* fut composé, la popularité, au moins dans le public des écoles, de l'histoire de Pyrame.

2. *Piramus* ET *Eneas*. — Il y a entre les poèmes de *Piramus* et d'*Eneas* des rapports qui tiennent au fond et à la forme, à l'expression de certaines idées et à l'emploi de certains procédés littéraires. On en peut aisément, et sans la faire complète, dresser une liste assez longue.

Ce sont, dans les deux œuvres, les mêmes termes pour décrire la toute-puissance d'Amour, la force irrésistible de ses flèches :

Piramus.

V. 27 ss.

Contre ton dart n'a nule essoigne
Doubles hauberz ne double broigne :
Ta saiete ne set faillir,
Vers li ne puet nulz hons garir.

Eneas.

V. 8633 ss.

Quel deffense ai encontre Amors ?
N'i valt neient chastels ne tors,
Ne halz paliz ne granz fossé ;
Soz ciel n'a cele fermeté
Ki se puisse vers lui tenir,
Ne son asalt longues sofrir.
Parmi set murs traireit son dart
Et naverreit de l'altre part.

C'est la même façon de décrire l'opération des flèches :

V. 39 s.

Li fers navre de l'esgarder,
La fleche coulë el penser.

V. 8159 ss.

Il me navra en un esguart,
En l'oil me feri de son dart,
De celui d'or, ki fait amer ;
Tot le me fist el cuer coler.

C'est la même façon de jouer sur l'antique image de l'Amour qui blesse :

V. 31 ss.

Ele [1] fait plaie sanz pertus
Vers qui ne puet herbe ne jus :
Sans doleur fait traire souspir,
Sans sanc espandre fait palir.

V. 8965 ss.

La saiete ki traite fu
M'a malement el cuer feru.
— Tu menz, molt chaï loing de tei.
— Ele aporta ma mort o sei,

1. Il s'agit de la flèche de l'Amour.

Angoissosement me navra.
— Ne ses que diz : ne te tocha.
— Non veir. — Cols ne plaie n'i pert.
— Mais li brievez ki entor ert
M'a molt navré dedenz le cors [1].

C'est la même description des effets de l'amour : pâmoison des amants après qu'ils ont prononcé leurs plaintes (*Piramus*, v. 204 ss., 307 ss. ; *Eneas*, v. 8339 ss., 8660 ss., 9100 ss., etc.) ; incohérence de leurs attitudes :

V. 202 s.

Or sui hetiez, or vueil plorer,
Or ai grant chaut, or vueil trambler.

V. 8124 ss.

Or est mes cuers por lui destreiz,
Ore panteise et or tressalt,
En poi d'ore ai et freit et chalt.

Signes divers de la passion :

V. 218 ss.

Souvent remembre ses amours,
Souvent mue le jour colours,
Souvent se plaint et souvent plore...

V. 367 ss.

Fremist et sospire et esprent,
Tressaut et trestremble et tressue,
Taint sa color et si li mue ;
Porpense soi qu'ele li die,
De soi meïsme s'entroblie.

V. 439 ss.

« Or pens, or souspir et or plor.
Tote ai perdue la color.
Dormir,
Boivre et mengier m'estuet guer-
[pir... »

V. 7921 ss.

D'amor estuet sovent suër
Et refreidir, fremir, trenbler
Et sospirer et baaillier,
Et perdre tot beivre et mangier
Et degeter et tressaillir,
Muër color et espalir,
Giendre, plaindre, veillier, plorer [2].

1. Voir encore, dans le même roman, les vers où la mère de Lavine découvre l'amour de sa fille pour Eneas : « Je le reconnais, dit-elle,

8507 A ce que tu pale es et vaine,
Que tu te muers et si es saine. »

2. Voir encore v. 1219-54, 8073-82, 8922-38.

illusions des songes :

V. 547 ss.	V. 8409 ss.
« La nuit,	Asez aveit mal en dormant,
Quant je me gis dedenz mon lit,	N'aveit mie mielz en veillant.
Dont cuit que somme m'est delit,	Quant li tressailleient li oil,
Par foi,	Ki toz tens erent en remoil,
Einz sui en peine et en effroi :	Donc li ert vis que le teneit ;
Dont m'est a vis que je vos voi,	De la joie qu'ele en aveit
Et que poëz touchier a moi.	Tornot sei en cele freor,
Tressail,	Si acolot son covertor :
Tressu d'angoisse et de travail ;	Et quant ele se porpensot
Dont tent les mains que je vos bail,	Qu'il n'i ert pas, si se pasmot[1].
Et quant vos doi prendre, si fail.	
Amis,	
Quant me rendorm, dont m'est a vis	
Que vos estes devant mon vis... »	

Ce sont les mêmes images pour peindre les gestes du dieu d'amour :

V. 413.	V. 9948.
Amors m'a sorpris a son ain.	Ja m'a Amors pris a son aim.
V. 421.	V. 8060.
Lacié somes en une roi.	Or est chacite es laz d'Amors.

Ce sont les mêmes métaphores pour exprimer les jeux du sentiment :

V. 485 s.	V. 8350 s.
De cele qui le cuer de moi	mon cuer en porte,
Et le corage a tret o soi.	Il le m'a de mon sein enblé.

Enfin et surtout, c'est l'emploi des mêmes procédés littéraires. A cet égard, rien n'est plus instructif que la comparaison du premier monologue de Tisbé avec ceux que prononce Lavine en différentes occasions. On y retrouve les mêmes idées, et aussi le même artifice de style du dialogue fictif d'un personnage s'entretenant avec lui-même :

1. Voir aussi v. 1219 ss.

V. 223 ss.

« He ! Dieus, con male destinee,
Con dure vie m'est donee !
Ains mes ne fu nule esgaree
En vie,
Qui par porpens ou par folie
Ne peüst engignier boisdie,
Fors moi.
Mais, quant je plus pens, et meins voi
En quel guise prendrai conroi,
Amis douz, de parler a toi.
— Parler ?
Tisbé, fole, veulz tu desver ?
Veulz ta chasteé vïoler
Et ton lignage vergonder ?
Non faire !
Garde Raison qui t'est contreire !
Ne te chaille entor toi atraire
Corage
Par quoi tu faces tel otrage,
Car onc feme de ton lignage
Ne fu reprise de putage.
— Reprise
Ne serai ja en nule guise.
Mieus vueil estre .c. fois ocise.
— Tisbé,
Ou as tu pris icest pensé ?
Tost as Piramus oublïé.
— Lasse, por quoi l'ai ge nomé ?
Amis,
Onques a certes ge nel dis !
Or poez dire, ce m'est vis,
A droit
Qu'en amours de feme n'a foit.
Biaus douz amis, prenez a droit
Le gage.
Tenez, sire, pour cest outrage
Ci vos vo ge mon pucelage.

V. 8708 ss.

« A mon oes est male l'atente,
Ne puis mie tant endurer,
Ne mal sofrir ne doloser,
Si longuement ne voil mal traire.
— Coment le voldras tu donc faire ?
— Et ja li voil faire saveir.
— Quel mesage porras aveir ?
— Ge ne quier nul altre que mei.
— Iras i tu ? — Oïl, par fei.
— A grant honte t'iert atorné.
— Cui chalt ? se faz ma volenté,
Molt m'en iert poi que l'en en die.
— Tol, ne dire tel vilenie,
Que ja femme de ton parage
Empreigne a faire tel viltage
Qu'a home estrange aille parler... »

V. 9208 ss.

« ... Molt ai mal espleitié,
Trop ai parlé come desvee ;
Ge cuit qu'Amors m'a encusee
De ce que tant en ai mesdit ;

Or m'en repent, trop l'ai sordit.
Bels dolz amis, tenez mon gage :
Molt par vos ai dit grant oltrage...

V. 9224 s.

Ge mesparlai par grant folor,
Ge vos blasmai a molt grant tort[1]. »

1. Je ne cite d'*Eneas* que quelques passages caractéristiques. Il en existe bien d'autres.

V. 269 ss.

— Desvee !
Tisbé, fole, desvergondee,
Quels corages vous a muee ?
Mout estes ore forsenee !
— Lerai
Trestot icest penser que j'ai.
Par le conseil mon pere avrai
Autresi gent ami, bien sai.
— Si gent ?
Mal vueil se Piramus m'entent.
Oïl, je tramble, bien le sent... »

Au total, que prouve le parallèle qui vient d'être esquissé ? L'un des deux poètes a-t-il imité l'autre ? A la vérité, pour ce qui est des deux monologues, il est remarquable qu'ils ont l'un et l'autre des affinités avec celui qu'Ovide a prêté à Médée au livre VII des *Métamorphoses* : ce dernier a pu leur fournir à la fois quelques traits intéressant l'invention et l'idée du dialogue fictif. On tiendrait donc là une source qui pourrait être commune aux deux poèmes. Mais y ont-ils recouru tous deux directement et exclusivement ? C'est de quoi font douter certaines rencontres de forme, d'expression et de rimes du genre de celles que nous avons aux vers 257-8 de *Piramus* et 9217-8 d'*Eneas*. Et puis, l'imitation d'Ovide suffit-elle à expliquer toutes les autres ressemblances des deux textes ? Ce n'est pas le cas, notamment pour les passages correspondants du genre des suivants : *Piramus*, v. 25 ss., *Eneas*, v. 8633 ss. ; *Pir.*, v. 256 ss., *En.*, v. 9217 ss., etc. L'un des deux auteurs semble donc bien avoir connu l'œuvre de l'autre : et alors, où est le modèle ? M. De Boer le voit dans *Piramus*. Il lui paraît que la conception de l'amour offre, dans ce poème, un caractère plus archaïque que dans *Eneas*, trouvant, si je le comprends bien, que les sentiments sont plus spontanés et moins raisonnés dans le premier que dans le second de ces récits.

De fait, dans *Piramus*, on ne rencontre point, lorsque parlent les

héros, ce ton sentencieux, ces raisonnements subtils, cette pose didactique, qui frappent dans *Eneas*, chez Gautier d'Arras, chez Chrétien de Troyes. D'autre part, si l'on considère en eux-mêmes les passages de *Piramus* et d'*Eneas* que nous avons mis en parallèle, on ne peut s'empêcher de trouver aux seconds un air de renouvellements, d'amplifications. Ainsi, aux vers 8633 ss., l'idée que les flèches de l'Amour traversent sept murailles est beaucoup moins naturelle que celle des vers correspondants de *Piramus* où il est dit que ces flèches traverseraient un double haubert et une double broigne. De même, aux vers 8965 ss., le tour donné à la pensée est beaucoup trop compliqué, trop alambiqué, pour appartenir à un original, et ici encore les vers correspondants de *Piramus* apparaissent comme beaucoup plus simples et naturels. On en dirait autant des vers 256-9 de ce dernier poème comparés aux vers 9217-8 d'*Eneas*. Enfin, dans *Piramus*, les complaintes des deux personnages ont leur origine dans le texte d'Ovide, tandis que l'épisode des amours d'Eneas et de Lavine a été ajouté à un modèle qui n'en portait pas la moindre mention. Tous ces arguments réunis forment un faisceau imposant et semblent bien assurer la priorité de *Piramus*.

3. *Piramus* ET LES ROMANS DE CHRÉTIEN DE TROYES. — Chrétien de Troyes a été fréquemment influencé par les souvenirs qu'il avait du roman d'*Eneas*, et, si plusieurs des traits relevés précédemment comme communs à *Piramus* et *Eneas* se retrouvent dans telle ou telle de ses œuvres, il faut l'attribuer à la lecture qu'il avait faite du second de ces poèmes. Le fait n'a donc rien qui mérite ici de nous retenir.

Un autre, en revanche, s'impose à l'attention : c'est une particularité de style qui reparaît à plusieurs reprises, et même d'une façon fatigante, dans le poème de *Piramus*. Il consiste, à propos d'un mot qui vient d'être prononcé, à introduire une interrogation fictive, et à repartir là-dessus pour un nouveau développement. En voici quelques exemples :

275 Par le conseil mon pere avrai
Autresi *gent* ami, bien sai.
Si gent ?
Mal vueil se Piramus m'entent...

448 Ja ne garrai se ne me *fuit.*
Foïr ?
Amors ne me veut pas guerpir...

451 Por Amors m'estovra *morir.*
Morrai ?
Se Dieu plaist et vos, non ferai.

768 Or pri ma destre que bien fiere :
Vengerai vos en tel maniere.
Vengier ?
Mes primes vueil les dieus prier...

862 Or ne vos faut ne leu ne aise,
Tant solement *morir* vous plaise.
Morir ?
Nule chose tant ne desir...
867 *A tort* m'atarge del ferir.
A tort ?
Amors, feites ma main si fort...

Or, on sait que ce procédé a été employé constamment et sans mesure par Chrétien de Troyes ; et en étudiant le style de *Philomena,* l'éditeur de ce poème aurait pu en signaler les exemples nombreux qui s'y trouvent [1]. Est-ce donc un hasard s'il abonde

1.
308 *A quoi* le savez vos ? — *A quoi* ?
A ce qu'il ne vos viaut respondre.

419 Por ce qu'Amors *ne set* eslire
Qui est li miaudre ne li pire.
— *Ne set* ?...

480 Car trop iert duremant *destroiz.*
— *Destroiz* ? de quoi ? — De plus qu'amer,
Qu'*amors* ne doit nus ce clamer.
— *Amors* ? — Non voir...

à la fois dans *Piramus* et dans les œuvres de Chrétien en général ? Et au cas où il prouverait quelque relation de parenté entre ces poèmes, où serait le modèle, où l'imitation ? ou bien, où serait le modèle commun ? Ici encore les raisons contraires se distribuent et s'équilibrent en groupes équivalents.

Il est vrai, en effet, que des imitateurs de Chrétien lui ont emprunté souvent ses procédés de style, et notamment celui qui nous occupe. Ainsi, dans un salut d'amour du XIIIe siècle, l'auteur débute de la manière suivante :

J'ai apris a bien amer,
Dieus m'en laist *joïr* !
Joïr ? Dieus ! je comment porroie [1]...

et quelques vers plus loin il revient au même tour :

... ele me fist bele chiere
Que j'ai puis achatee *chiere*.
Chiere por qoi ? et qu'en ot ele
De la chiere qu'el me fist bele ?...

Mais, d'autre part, il existe des exemples de ce procédé antérieurs aux écrits de Chrétien, ou contemporains, et principalement dans des poésies d'école telles que la suivante :

490 Que nule *reisons* le consoille.
— *Reisons* ? comant ?... etc.

Le même procédé est employé dans le dialogue réel :

769 Et ceste chose soit *celee*
Se vos volez qu'ele et duree.
— *Celee*, biaus sire ?...

788 Ne *ferai* riens qui li dessiee.
— *Ne feroiz* ? — Non !...

794 Tot *ferai* quanque mes cuers panse.
— *Feroiz* ? — Oïl...

Voir, sur ce sujet, A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes*, p. 102-105.

1. Publié par M. P. Meyer (*Bibliothèque de l'École des chartes*, t. XXVIII, 1867, p. 150).

Sed quis sum qui ausim loqui
Coram papa ?...
Vox clamantis in *deserto* :
Rectas facite vias.

Quid *desertum* mihi ? Mundus.
Mundus quidem, sed immundus...

Germen profert non virtutum
Sed *spinas et tribulos.*

Qui sunt *spinae tribulique* ?
Qui ? Pastores praelatique...

Nam, si pauper sit sophia,
Vilis erit. *Quare* ? Quia
Pauper ubique jacet [1]...

1. Ce sont là des vers d'un poème satirique contre le pape, attribué par les uns à Gautier de Châtillon (deuxième moitié du XII[e] siècle, et florissant déjà dans le troisième quart), par les autres à Gautier Map. L'attribution à l'un ou l'autre de ces écrivains a été contestée, sans arguments bien forts, par Hauréau, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*, t. VI, p. 299 ss. C'est au même endroit que Hauréau a donné le texte de l'œuvre.

Pour le procédé en question, voir encore *Carmina burana*, édit. Schmeller, p. 17, n° XVIII, strophe 18 :

Tunc concurrunt *cautes*...
Qui sunt *cautes* ? Janitores...

J'ai cherché en vain dans les traités de rhétorique antérieurs au XII[e] siècle l'indication de cette figure. On voit, en effet, qu'elle est distincte de la βραχυλογία (« Quaeres a me *quo jure* obtinere possim ? *Quo jure* ? Mihi Polyaenus reliquit. ») ,dont nous n'avons un cas pur que dans les vers cités

Qui sunt spinae tribulique ?
Qui ? Pastores praelatique...

Sur cette figure, voir Rutilius Lupus, *Schemata lexeos*, II, 8 (Halm, *Rhetores latini minores*, p. 17). — Elle est distincte aussi de ce qu'Isidore appelle l' « enthymema ostentabile » (« Hic *vivit* ; *vivit* ? immo etiam in senatum venit. ») Voir le passage d'Isidore, *Origines*, II, IX, 11, dans Halm, *ouvr. cité*, p. 512. La même figure est citée par le même auteur, au chapitre XXI, sous le nom d' « anadiplosis ». — Elle est distincte, enfin, de l'ἐπιτίμησις (« Nam *tarde* tandem — *tarde* dico ? — immo hodie, inquam. »). Voir le *Carmen de figuris*, v. 151, dans Halm, *ouvr. cité*, p. 69. — Elle paraît se rapprocher

La particularité de style relevée à la fois dans *Piramus* et dans les poèmes de Chrétien [1] ne saurait donc suffire à prouver l'existence entre ces poèmes d'un rapport de dépendance directe : elle peut s'expliquer simplement par l'influence d'un enseignement littéraire traditionnel. Le rôle joué par cet enseignement, qui était donné dans les écoles, se révèle fréquemment par les analogies de style qui existent entre les poèmes latins et les poèmes français d'une même époque, et plusieurs des traits les plus caractéristiques de nos romans tirent leur origine de là. Par exemple, on a remarqué que l'auteur de *Thèbes* se plaisait aux reprises du genre de celles-ci, avec ordre inversé des termes :

1837 Sa femne, eschevelee et pale,
Vint acorant par me la sale.
Par me la sale, eschevelee,
Acort come femne desvee.

1919 Le pont vers terre en apoia,
Par me le cors se tresperça.
Tresperce sei par me le cors,
Li fers en pert demé pié fors... etc. [2]

Le procédé, étroitement apparenté, d'ailleurs, à celui du « recommencement » que pratiquent les auteurs épiques, se trouve employé à de fréquentes reprises dans le poème de Primat sur sa disgrâce :

surtout de celle qu'Isidore définit, sans d'ailleurs en donner d'exemple, sous le nom de « peusis » : « Soliloquium, cum ad interrogata ipsi nobis respondemus. » Voir *Origines*, II, XXI, 27.

1. On se rappellera utilement ici que G. Paris et M. Foerster, comme nous l'avons dit plus haut, ont considéré *Piramus* comme antérieur aux œuvres de Chrétien.

2. Sur ces traits de style, voir Warren, *Some features of style in early french narrative poetry* (1150-1270) dans *Modern Philology*, t. III (1905), p. 179 et p. 513.

Sum depulsus in momento,
Rori datus atque vento.
Vento datus atque rori...
Incessanter enim fleo,
Pro peccato gemens meo.
Fleo gemens pro peccatis...
Vestris tamen fidens datis
Fero pondus paupertatis.
Paupertatis fero pondus...
Quondam primus, nunc secundus,
Victum quaero verecundus.
Verecundus victum quaero...
Jam in brevi, quod despero,
Onerosus vobis ero.
Onerosus et quo ibo ?...
Est in luto provolutus.
Provolutus est in luto [1]... etc.

La rencontre est frappante et on remarquera, de plus, que ce poème de Primat présente un exemple curieux de laisses octosyllabiques rimées, qui sont en quelque sorte intermédiaires entre la laisse décasyllabique des épopées et le distique octosyllabique employé par l'auteur de *Thèbes*. Or, l'existence d'une tradition scolaire que cet exemple nous révèle suffirait à expliquer que le style de Chrétien offre des analogies précises avec celui de *Piramus*, sans qu'il fût besoin d'admettre qu'il a connu ce poème.

Une chose pourtant donne à réfléchir : c'est, comme nous l'avons vu précédemment [2], la mention qu'il a faite dans le *Roman de la Charrette* du personnage de Piramus.

4. *Piramus* ET *Aucassin et Nicolete*. — Beaucoup plus que les

1. Édit. Hauréau, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins*, t. VI, p. 129.
2. Voir ci-dessus, p. 12.

précédents, les rapports de *Piramus* avec *Aucassin et Nicolete* sont susceptibles d'être déterminés avec précision et certitude. Ces deux œuvres présentent, dans la première de leurs deux parties (*Piramus*, v. 1-651 ; *Aucassin*, § 1-18), des analogies qu'il est impossible de méconnaître. Outre la donnée fondamentale des deux enfants séparés par la volonté de leurs parents et qui persistent néanmoins dans leur dessein de se réunir [1], on y trouve, dans l'invention des détails, de singulières ressemblances qui ressortiront dans le parallèle suivant :

Piramus.	*Aucassin.*
Deux jeunes enfants se prennent d'amour l'un pour l'autre dès avant d'avoir sept ans.	Le trouveur annonce l'histoire De deus biaus enfans petis, qui s'aiment,
Leur amour demeure après qu'ils ont grandi (v. 117 ss.).	et qui, après avoir grandi, continuent de s'aimer [2].
Nature les a pourvus de toute la beauté imaginable (v. 67 ss.).	Tous deux étaient charmants [3].

1. C'est, en effet, en ces termes que le sujet peut être défini dans les deux cas. Il faut seulement tenir compte de la différence du dénoûment : tandis que l'histoire de *Piramus* finit mal, celle d'*Aucassin* finit bien.

2. Car au § II, Aucassin est devenu un « bacheler ».

3. Au § II, il n'est question que de la beauté d'Aucassin. Le portrait de Nicolete viendra au § XII. Il n'est pas inutile de remarquer que ces descriptions sont faites à la manière de celles qu'on trouve dans tous les autres romans. Elles observent l'ordre traditionnel dans l'énumération des détails et emploient des expressions également traditionnelles. Aucassin (II, 12) « avoit les caviaus blons et menus recercelés et les eus vairs et rians et le face clere et traitice et le nes haut et bien assis, et si estoit enteciés de bones teces, qu'en lui n'en avoit nule mauvaise, se bone non. » Nicolete (XII, 19) « avoit les caviaus blons et menus recercelés et les eus vairs et rians et le face traitice et le nes haut et bien assis et les levretes vremellettes, plus que n'est cerisse ne rose el tans d'esté, et les dens blans et menus et aveit les mameletes dures... » Les ressemblances que ces deux passages ont entre eux, celles qu'ils ont avec tels passages d'autres œuvres, prouvent que l'auteur avait de la lecture et qu'il était très au fait des règles du genre auquel il s'appliquait. Sur ces règles, notamment sur l'ordre et les formules en usage dans la fabrication des

Un serf dénonce à la mère de Tisbé l'amour des deux enfants.

101 Adont sourst uns grans malta-
[lans
Entre les peres aus enfans,
Une tençon et une envie
Qui puis dura tote lor vie.

Le père et la mère d'Aucassin apprennent la passion de leur fils.

Ils essaient de l'en détourner ; mais, quand ils voient qu'ils n'y parviendront pas [1], le père, comte de Beaucaire, avise son vassal, le vicomte de la ville, qu'il ait à faire disparaître sa filleule Nicolete, ajoutant cette menace (IV, 7) :

saciés bien que, se je le [2] puis avoir, que je l'arderai en un fu, et vous meïsmes porés avoir de vos tote peor.

Tisbé est enfermée par une chambrière sur l'ordre de sa mère (v. 97 ss.).

Alors le vicomte (IV, 21)

en une cambre la fist metre Nicolete en un haut estage et une vielle aveuc li por conpagnie et por soïsté tenir.

Piramus exprime son deuil dans une longue plainte (v. 145 ss.).

Aucassin s'afflige et se plaint (VII). Puis, enfermé à son tour, il s'abandonne à de nouvelles lamentations (XI).

Les chambres où couchent Piramus et Tisbé ne sont séparées que par une muraille.

Or Nicolete s'enfuit, une nuit [3], de sa chambre, et elle arrive à la tour où est son ami.

portraits, voir ci-dessous, p. 103 ss. On conçoit qu'il n'est pas sans intérêt pour notre thèse de montrer par un détail de cette sorte que l'auteur d'*Aucassin* était un lettré averti et informé : cette circonstance explique et rend vraisemblable qu'il ait connu *Piramus.*

1. L'auteur a dit (II, 15) qu'Aucassin « estoit sourpris d'*amor qui tout vaint* ». Comp. *Piramus* :

373 En tantes guises la destraint
Amors, qui *toutes choses vaint.*

2. C'est-à-dire Nicolete.

3. Le récit de la fuite de Nicolete offre des analogies assez grandes avec celui de la fuite de Tisbé. On remarquera, il est vrai, qu'ils se placent à des

Cette muraille se trouve fendue.	La muraille de la tour se trouve fendue [1].
Tisbé la première découvre la fente.	Nicolete découvre la fente.
Elle y fait passer le pendant de sa ceinture [2].	
Piramus l'aperçoit, le reconnaît, se lamente, et Tisbé l'entend (v. 333 ss.).	Elle entend Aucassin qui se lamente de l'autre côté (XII, 36 ss.).
Tisbé (v. 376) Met sa bouche endroit la fraiture et répond à Piramus.	Nicolete (XII, 35) met son chief parmi la crevëure et répond à Aucassin (XIII, 5 ss.).
Tisbé va dans la forêt, où Piramus doit la rejoindre (v. 624 ss.).	Nicolete se réfugie dans la forêt, où Aucassin finit par la rejoindre.

Telles sont les ressemblances de fond et d'invention qu'on peut relever entre les deux récits, au moins pour leurs premières parties. Mais il y a encore, entre les deux poèmes considérés dans

moments différents de l'histoire ; mais les détails de l'invention sont, de part et d'autre, assez semblables :

Piramus.	*Aucassin.*
Il fait clair de lune.	Il fait clair de lune.
Tisbé profite de ce que tout le monde est endormi pour se lever.	Nicolete profite de ce que la vieille dort pour se lever.
Tisbé (ms. A, v. 633) Contre un grant tertre s'adevale.	Nicolete s'avale contreval le gardin (XII 15).
Tisbé (v. 642) Ja estoit dusqu'au mur venue, Quant une gaite l'a veüe ; Mais quant a cele ore la voit, Cuide qu'une deesse soit, Tret soi arriere, ne l'apele. Ensi s'en va la demoisele.	Au moment où Nicolete est menacée par la ronde de nuit, la « gaite » de la tour, touchée par sa gentillesse, l'avertit et la sauve (XIV, 23 ss. : XV, XVI).

1.

Piramus.	*Aucassin.*
320 Fu la parois un peu crevee	(XII, 35) :
329 (cp. 345) Tisbé trouva la creveüre	Parmi une creveüre de la tor

2. Le détail manque dans *Aucassin* ; mais, un peu plus loin, Nicolete fait passer par la fente des boucles de ses cheveux, que son ami reçoit et baise avec ferveur (XII, 15 ss.).

leur ensemble, d'importantes ressemblances extérieures : elles consistent dans un mélange curieux d'éléments narratifs et d'éléments lyriques. On sait qu'*Aucassin* se compose de parties de prose alternant avec des parties versifiées. D'une façon très semblable, l'auteur de *Piramus* emploie alternativement les octosyllabes à rimes plates et diverses combinaisons métriques de caractère lyrique. Il se sert de l'octosyllabe à rimes plates pour les passages narratifs, et des autres combinaisons pour les passages où il fait parler ses héros [1]. Constatons d'abord des différences : sans doute, là où l'auteur de *Piramus* a employé l'octosyllabe à rimes plates, celui d'*Aucassin* emploie la simple prose ; sans doute, là où le premier a employé des formes lyriques assez irrégulières, le second n'emploie que la laisse assonancée heptasyllabique ; sans doute enfin, le principe même de l'emploi du récit et du chant varie d'une pièce à l'autre [2]. Mais, ces points une fois marqués,

1. Ces combinaisons sont tantôt d'assez longues tirades d'octosyllabes monorimes, tantôt des groupes variables d'octosyllabes monorimes amorcés par un vers de deux syllabes. Voici, d'ailleurs, l'analyse métrique du poème :

1-148	octosyl. à rimes plates (récit).
149-203	combinaisons diverses (monologue de Piramus).
204-220	octosyl. à rimes plates (récit).
221-306	combinaisons diverses (monologue de Tisbé).
307-340	octosyl. à rimes plates (récit).
341-357	laisse octosyl. monorime (monologue de Piramus).
358-377	octosyl. à rimes plates (récit).
378-401	laisse octosyl. monorime (monologue de Tisbé).
402-407	octosyl. à rimes plates (récit).
408-498	combinaisons diverses (monologue de Piramus).
499-502	octosyl. à rimes plates (récit).
503-589	combinaisons diverses (monologue de Tisbé).
590-707	octosyl. à rimes plates (récit).
708-776	combinaisons diverses (monologue de Piramus).
777-830	octosyl. à rimes plates (récit).
831-889	combinaisons diverses (monologue de Tisbé).
890-*fin*	octosyl. à rimes plates (récit).

2. Voir pourtant ce qu'a écrit là-dessus M. Soederhjelm dans son livre intitulé *La nouvelle française au XVe siècle*, p. 8 ss.

il reste entre les deux poèmes une ressemblance considérable, qui consiste dans la distribution de l'œuvre en parties narratives et parties lyriques et l'usage, très rare ailleurs, de la laisse assonancée ou rimée de sept ou huit syllabes.

S'il en est bien ainsi, et s'il est vrai qu'*Aucassin* a des rapports réels avec *Piramus*, il convient de s'y arrêter et de chercher à les expliquer. Ces rapports ne sauraient être accidentels, et il faut ou que l'une des deux œuvres ait exercé une influence sur l'autre, ou que toutes les deux aient subi une influence commune. De ces trois hypothèses, la dernière doit être immédiatement exclue, comme le prouve un simple raisonnement. Car l'auteur de *Piramus* imite Ovide ; si celui d'*Aucassin* avait également recouru à Ovide, on ne s'expliquerait pas que les deux poètes français se fussent rencontrés sur des idées qui n'étaient pas fournies par leur modèle, telle que celle, par exemple, de faire alterner les développements narratifs et les développements lyriques. Seules donc les deux premières hypothèses restent en cause.

La première est que *Piramus* doit quelque chose à *Aucassin*. Elle n'apparaît pas dès l'abord comme absurde. L'auteur de *Piramus* indique l'origine de son sujet, et nous pouvons vérifier qu'il a suivi Ovide de fort près, tout en amplifiant la donnée un peu brève des *Métamorphoses*. Mais, même dans ces conditions, il est très concevable qu'il se soit laissé influencer par une œuvre qui présentait des analogies de fond assez marquées avec le conte qu'il avait entrepris de faire. Toutefois, il faudrait admettre que l'auteur d'*Aucassin* connaissait Ovide ; car on ne saurait expliquer d'une autre façon certaines rencontres des deux œuvres françaises, telles que l'idée de la conversation à travers le mur crevassé, et plusieurs autres encore. Or c'est là, si on considère la nature du roman d'*Aucassin*, une supposition bien peu vraisemblable ; et d'autre part, il paraît à peu près certain qu'on doit admettre l'antériorité de *Piramus* par rapport à *Aucassin*.

Il n'y a plus alors qu'à accueillir la seconde hypothèse, que

l'auteur d'*Aucassin* a connu *Piramus*, hypothèse qui semble présenter tous les caractères de la probabilité. Il devient aussitôt tout naturel qu'on retrouve dans *Aucassin* plusieurs inventions qui sont à la fois dans *Piramus* et dans les *Métamorphoses*, et voici de quelle façon on peut s'imaginer que les choses se sont passées. L'auteur d'*Aucassin* était peut-être un jongleur [1]. Il a recueilli, sans doute sous une forme assez générale et imprécise, un thème, que certains indices ont fait considérer à quelques-uns comme d'origine orientale [2]. Ce thème, il l'a traité par endroits avec une spontanéité, avec une fraîcheur de talent tout à fait exquises. Mais, en même temps qu'il s'abandonnait, et avec bonheur, à sa fantaisie personnelle, cet homme, dont c'était le métier de connaître des contes et des romans, n'a pas pu se soustraire à l'empire de ses souvenirs. Il s'est donc laissé aller à conter des

1. Voir G. Paris, *Poèmes et légendes du moyen âge*, p. 101 ss., et Hugo Brunner, *Ueber Aucassin und Nicolete*, p. 1 ss.

2. Voir G. Paris (*Romania*, t. VIII, 1879, p. 293, et t. XXIX, 1900, p. 291). C'est une question difficile que celle de cette origine du thème. Du Méril avait déjà constaté les rapports d'*Aucassin* avec *Floire et Blanceflor*. Certains critiques, comme M. Suchier et M. Brunner, pensent que l'auteur du premier poème a connu le second. G. Paris considérait, en 1879, « qu'il ne connaissait le sujet de *Floire* que vaguement » (*Rom.*, t. VIII, p. 291) ; en 1900, il lui semblait qu'il avait dû avoir pour modèle une autre forme d'un conte arabe qui aurait servi aussi à l'auteur de *Floire* (*Rom.*, t. XXIX, p. 291). Le fait que nous tenons une source certaine d'*Aucassin* apporte-t-il des éléments nouveaux au problème ? Il n'est pas possible de croire qu'*Aucassin* a servi de modèle à *Floire* : il y a à cela de graves difficultés chronologiques. Pourrait-on considérer que les ressemblances des deux poèmes tiennent à l'imitation de *Piramus* ? Il semble bien que l'auteur de *Floire* l'ait connu : c'est ce qu'indiquerait la peinture qu'il fait de la vie commune des enfants (v. 191-268 ; comp. *Pir.*, v. 13-76), et aussi la tentative de suicide de Floire, accompagnée d'une apostrophe à son « grafe » (v. 785-798) qui peut passer pour une parodie gracieuse de la mort de Piramus (voir l'apostrophe de celui-ci à son épée, v. 758 ; comp. v. 833). Mais ces indices ne sont pas tout à fait certains, et d'autre part *Piramus* n'offrait de modèle que pour la première partie de l'histoire qui fait le fond de *Floire* et d'*Aucassin*. Il est douteux que soit venue séparément à l'esprit des deux auteurs l'idée de

aventures et de beaux exploits [1], bien qu'il n'y excellât point et parce que « c'était le goût de son temps » : on l'a déjà remarqué [2]. Plus précisément encore, G. Paris a fait observer [3] qu'il a emprunté son dénoûment au poème de *Bovon d'Hanstone* ; et la fameuse tirade d'Aucassin sur l'enfer a ses origines ailleurs [4]. C'est de la même manière qu'il a dû connaître et imiter plus ou moins consciemment *Piramus* : imitation lointaine, à la vérité, mais appréciable, et qui atteste une fois de plus au XII[e] siècle le prestige et l'influence des récits antiques.

modifier de la même manière la seconde partie de l'aventure racontée par Ovide. C'est pourquoi nous pensons que, si l'un des deux auteurs n'a pas connu l'autre, il faut supposer l'existence d'un thème autre que le poème ovidien. Au reste, que ce thème ait été de provenance orientale, rien n'est moins sûr. En tous les cas, qu'il ait connu *Floire* ou qu'il ait connu un thème d'où *Floire* aurait pris naissance par ailleurs, il apparaît que l'auteur d'*Aucassin* n'a pas pris *Piramus* pour source essentielle. — Sur les rapports d'*Aucassin* et de *Floire et Blanceflor*, voir encore l'étude de M. Johnston (*Matzke memorial volume*, p. 125 ss.). Ce critique considère les deux poèmes comme deux dérivés d'une même source, à laquelle l'auteur de *Floire* aurait mêlé des éléments orientaux.

1. Voir, dès le début, le § X.

2. Voir G. Paris, *Poèmes et légendes du moyen âge*, p. 103.

3. *Ibid.*, p. 105, et *Romania*, t. VIII (1879), p. 294, et t. XXIX (1900), p. 291 s.

4. Voir G. Paris, *ouvr. cité*, p. 109 s. ; Hertz, *Spielmannsbuch*, p. 438 ; et Suchier, notes de la 6[e] édition d'*Aucassin* (trad. Counson), p. 50.

APPENDICE

Nous avons étudié l'influence du conte de *Piramus et Tisbé* sur un certain nombre d'autres poèmes qui ne traitent pas le même sujet ; mais, traitant le même sujet, il a aussi existé de nombreuses autres œuvres. Sur l'histoire de ces dernières a paru un travail de M. G. Hart, qui est fort utile [1]. A la vérité, je ne doute pas qu'il soit possible de déterminer, par endroits, avec plus de précision que ne l'a fait ce critique la nature des rapports qui existent entre les différentes compositions qu'il a recueillies et étudiées ; et notamment, il y aurait lieu, surtout après la nouvelle publication du texte par M. De Boer, d'examiner quelle a été au juste, dans la fortune du thème et dans les divers traitements qu'il a subis, le rôle du poème anglo-normand. Toutefois, nous n'avons pas l'intention, pour l'instant, de nous engager dans cette recherche et nous nous en tiendrons à faire quelques additions ou corrections au livre de M. Hart.

Notons d'abord, qu'aux textes signalés par ce savant, il faut en ajouter plusieurs qui ne sont pas dépourvus d'intérêt, et qui ont été signalés ou publiés depuis l'apparition de son étude. Ce sont, en français, le poème de Jean Maukaraume qui a été publié par M. J. Bonnard [2] ; une moralité, publiée par M. E. Picot [3] ; et un fragment en prose, étudié

1. Georg Hart, *Ursprung und Verbreitung der Pyramus-und Thisbe-Sage* (Münchner Dissert.), Passau, 1889 (*Beilage zum Jahresbericht der k. Kreisrealschule in Passau pro* 1889) ; et *Die Pyramus-und Thisbe-Sage in Holland, England, Italien und Spanien*, Passau, 1891. Voir, sur ce travail, le compte rendu de Bolte dans la *Deutsche Litteraturzeitung*, t. XIV (1893), n° 17, p. 523.

2. *La légende de Pyramus et Thisbé en vers français du XIIIe siècle*, p. p. Bonnard (*Recueil inaugural de l'Université de Lausanne*, 1892, p. 211). Voir, sur ce travail, les comptes rendus mentionnés par M. Bonnard lui-même dans les *Mélanges Wilmotte*, p. 49, note 2.

3. *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbé*, p. p. Picot, Paris, 1901.

par M. C. Friesland [1]. M. Parducci connaît, en outre, des rédactions italiennes de la légende, qu'il se propose de publier [2]. Voici maintenant une contribution à l'étude de certains de ces textes.

1. *Zeitschrift für französische Sprache*, t. XXXII (1907), p. 332.

2. Intéressant les versions allemandes, il faut signaler l'édition donnée, en 1911, par A. Schaer, sous le titre *Drei deutsche Pyramus und Thisbe Spiele*, dans la collection du *Litterarischer Verein in Stuttgart*, fasc. 255 (1911).

Deux poèmes latins.

Les deux poèmes dont il est ici question ont été conservés dans un manuscrit qui, autrefois à la bibliothèque de Helmstedt, se trouve aujourd'hui à celle de Wolfenbüttel (n° 671 — *Helmst.* 622 — f[os] 168-75 et 175-80 v°). Ce manuscrit était encore à Helmstedt quand Leyser en a eu connaissance et y a signalé l'existence de nos deux pièces [1]. Depuis, celles-ci ont été mentionnées par divers critiques, notamment par Bartsch [2] et par Graf [3]. Elles ont été enfin étudiées et publiées par M. Hart [4].

Sur la date de leur composition, il est difficile de rien dire de sûr. Leyser les croyait du xv[e] siècle, Bartsch du xiii[e], invoquant comme argument qu'Hugues de Trimberg y a fait allusion, et M. Hart incline vers ce dernier avis, sans préciser pourquoi. — La date du manuscrit qui les contient, écrit au xv[e] siècle, nous fournit un *terminus ad quem* [5]. D'autre part, la copie que ce manuscrit présente, s'il faut en juger par les fautes qu'elle contient et qui ne sont certainement pas imputables à l'auteur, n'est pas l'original ; et nous sommes par là même autorisés à chercher un *terminus a quo* vers une époque plus ancienne. Or, plusieurs des autres pièces conservées dans le même volume ont été écrites d'assez bonne heure [6], et *a priori* rien n'empêche que nos poèmes attei-

1. Leyser, *Historia poematum medii aevi*, p. 2086 et 2088. L'auteur a imprimé les deux préambules (I, v. 1-38 ; II, v. 1-10).

2. Bartsch, *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, p. lx.

3. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, t. II, p. 308.

4. Voir ci-dessus, p. 35.

5. Heinemann, dans son Catalogue des mss. de Helmstedt, 1[re] partie, section 2, p. 83, indique les dates de 1451 et 1457.

6. C'est ainsi qu'on y trouve des œuvres de Jean de Limoges, de Nicolas de Bibera, de Godefroi Langlen, d'Évrard de Béthune, le *Dares phrygius*, les *Distiques de Caton*, l'*Églogue de Théodule*, etc.

gnent le même âge. Mais que dire de plus certain ? — Les conclusions qui peuvent se fonder sur l'examen de la langue et de la versification ne sont pas très solides. L'histoire de la langue latine, dans l'usage qu'on en a fait du XIe au XVe siècle, est trop mal connue, faute d'études rigoureuses, pour que nous puissions en tirer parti. Quand on a remarqué que l'auteur de la pièce I emploie *en* au sens de *est* (v. 31, 37), *quoque* au sens de *et* (v. 45), *quod* au sens de « afin que » (v. 81), que celui de la pièce II emploie *ipse* et *sibi* au sens du pronom personnel simple (*passim*) ou *modo* au sens de « maintenant » (v. 87, 122), quand on l'a remarqué, et d'autres faits du même genre, on n'est guère avancé. — Pour ce qui est de la versification, les particularités des deux pièces ne constituent pas de critères chronologiques précis. L'emploi qui y est fait de l'alexandrin rimé a été particulièrement en vogue au XIIe siècle ; mais il l'a été aussi avant et après [1] : et quant à la liberté métrique qui consiste, comme font nos poètes, à allonger une brève placée à la césure, je ne sais quelle indication y reconnaître.

Si l'on examine l'invention des deux poèmes, voici ce qu'on trouve. Leurs auteurs, qui ne se doivent rien l'un à l'autre, sont partis du texte d'Ovide (*Métamorphoses*, IV, 55 ss.), qu'ils connaissaient directement : M. Hart l'a bien montré. Ce texte, ils l'ont amplifié, chacun à sa façon, mais tous deux en employant les moyens familiers à la poétique du XIIe et du XIIIe siècles. Le premier délaie les descriptions (I, 39-52 ; comp. Ovide, 55-6), use de l'énumération (I, 195-8), énonce des sentences (I, 61, 109-10, 127-30, 204), apostrophe la Fortune selon une formule bien connue (I, 227) [2], entame une tirade sur la toute-puissance de la

1. Voir Edélestand du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle*, Paris, 1843, p. 80 ss., et surtout p. 85, note 1 ; et W. Meyer de Spire, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, t. I, p. 79 ss. — Voici, d'ailleurs, l'analyse métrique des poèmes. I, v. 1-66 : distiques sans rimes ; v. 67-131 : hexamètres rimés (*caudati*) ; v. 132-294 : distiques sans rimes. — II, v. 1-10 : hexamètres léonins ; v. 11-58 : hexamètres *caudati* ; v. 59-96 : hexamètres léonins ; v. 97-132 : hexamètres *caudati* ; v. 133-65 : hexamètres léonins ; v. 166-91 : hexamètres *caudati*. Au reste, il arrive fréquemment, dans la deuxième pièce, que plusieurs vers léonins consécutifs soient bâtis sur la même rime et que les hexamètres *caudati*, rimant à l'intérieur, deviennent des *collaterales* ou même des *unisoni* : mais cela n'est dû qu'au hasard.

2. Pour ce qui est du rôle fait à la Fortune, voir ci-dessous, p. 100, n. 3. Pour ce qui est de la forme de l'apostrophe, voir R. Herzhoff, *Personificationen lebloser Dinge in der altfr. Litteratur*, diss. de Berlin (1904), p. 9 ss.

mort (I, 281) [1] et développe les monologues : tous procédés que la littérature narrative du XIIe siècle pratique déjà avec zèle. Le second, plus coquet (ou peut-être forcé par la rime), se pique de ne pas reprendre les expressions d'Ovide et tâche de les renouveler. Il est plus bref aussi. Ses principales additions sont encore, d'ailleurs, dans la tradition du XIIe siècle. Elles consistent dans la description des songes illusoires où se complaisent les enfants (II, 41 ss.) [2], dans une conclusion morale, et dans des monologues de quelque ampleur, où perce la connaissance de la littérature contemporaine [3]. Les deux auteurs, conformément au goût de leur temps, se sont rencontrés pour supprimer les comparaisons d'Ovide aux vers 121 ss. et 133 ss. [4].

On le voit, il n'y a rien dans ce qui précède qui fournisse une indication précise pour la datation des pièces. Toutefois, celles-ci ont bien

1. Voir, sur ce sujet, les poèmes latins étudiés par M. Carlo Pascal, *Letteratura latina medievale, Nuovi saggi e note critiche*, p. 65 ss. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, v. 367, fournit sur le thème un témoignage intéressant. Au reste, si nous possédons, du XIIe et du XIIIe siècle, un grand nombre de pièces qui le traitent (et, on le sait, en français comme en latin), ce n'est pas la preuve irréfutable que notre poème soit de cette époque : l'idée est bien trop générale. Ainsi, dans le sermon d'un prédicateur du XIIe siècle († vers 1150), Geoffroi Babion, sur la mort et la fragilité des biens terrestres (voir Bourgain, *La chaire française au XIIe siècle*, p. 61), on lit ces mots : « ... Ubi sunt regine ? ubi sunt virgines ? ubi mulieres ?... Veluti umbra transierunt et tanquam sonus evanuerunt. » Ce qui est le mouvement même de la *Ballade des dames* de Villon. Et pourtant l'œuvre de Villon appartient au XVe siècle.

2. L'origine de ce thème est, d'ailleurs, dans Ovide (voir ci-dessous, p. 137).

3. Les vers 71-80 sont particulièrement dignes de remarque. Ils rappellent ces nombreux poèmes des XIIe et XIIIe siècles dont les auteurs célèbrent le printemps et l'amour. Plus précisément, il convient d'y noter le *Dulcis amice, veni*, qui y tient la place d'un refrain. Il y a là certainement une imitation de choses alors en vogue, et qui dérive plus ou moins directement du fameux poème *De Philomena : Dulcis amica veni, nocti solatia praestans*... etc. Sur l'histoire de cette pièce, voir l'*Anthologie*, édit. Riese-Buecheler, n° 762, note, et Carlo Pascal, *Poesia latina medievale : Saggi e note critiche*, p. 127 ss. (voir aussi *Nuovi saggi*, p. 85). Comp. le distique cité par W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, t. I, p. 94 :

Dulcis amica veni, nocti solatia praestans,
Ne peream subito, dulcis amica veni.

Le poème n'est pas non plus sans offrir de rapports, au point de vue de l'expression, avec certaines œuvres en langue vulgaire. Le *pectore portare* du v. 65 et le *corde gerere* du v. 75, où il s'agit de l'objet aimé qu'on porte dans son cœur, peuvent se rapprocher, par exemple, des v. 17556 et 18082 de *Troie* et de nombreux autres passages d'œuvres narratives ou lyriques.

4. C'est ainsi que les auteurs de *Thèbes* et d'*Eneas* suppriment la plupart des comparaisons de Stace et de Virgile.

tout l'air et tous les caractères d'œuvres du XIIe ou du XIIIe siècle : c'est tout ce que nous croyons en pouvoir dire.

Quant à leur lieu d'origine, il serait bien imprudent de risquer là-dessus une hypothèse.

Un point, au surplus, est notable. Le rythme, dans chacune des deux pièces, varie. Dans la première, l'alexandrin alterne avec le distique ; dans la seconde l'alexandrin à rimes plates avec l'alexandrin léonin. Cette diversité fait songer au poème anglo-normand de *Piramus et Tisbé* ; mais elle ne correspond ici à aucune intention apparente.

Il reste à dire quelques mots de la personnalité des auteurs. Pour ce qui est de leur talent, il ne brille pas d'un éclat très vif : tout, dans les développements de ces renouveleurs, n'est guère que procédé. Aussi bien n'étaient-ils sans doute pas des maîtres. L'auteur de la pièce I, dans son prologue, parle de ses moyens poétiques avec la modestie d'un homme peu sûr de lui-même ; et celui de la pièce II, s'il faut prendre à la lettre ce qu'il dit au vers 6, était un enfant. Il pourrait donc se faire qu'ils eussent été des débutants et que leurs poèmes fussent des essais d'écoliers. A supposer que cette hypothèse soit vraie, elle ne serait pas pour diminuer, à nos yeux, le prix de leurs productions : nous verrions en celles-ci un exemple de ces exercices par lesquels on se formait le style et qui, tout modestes qu'ils sont, expliquent bien des choses, à cette époque surtout, dans les grandes œuvres de la littérature.

Voici maintenant les textes eux-mêmes. La peine que l'on a à se procurer l'édition de M. Hart et le grand nombre des passages où notre lecture diffère de la sienne — souvent d'une façon très importante — nous ont déterminé à en faire cette nouvelle publication. Il nous a paru que c'était la manière la plus claire et la plus utile de proposer nos corrections.

I

[C]armina fingo, licet jam nullus carmina curet, [f° 168]
Heu ! quia carminibus prevalet usus opum.
Nam puer indoctus et adhuc inplumis egensque
Doctrine studio carmina scire cupit.
Spernitur omnis inops, sapiensque parum reputatur
Si non delitiis polleat ipse satis.
Qui nunc pomposis incedit vestibus, ille
Creditur esse sciens, nil licet ipse sciat.
Si sapiens egeat nec habundet vestibus honos,
Multa licet [sapiat], non tamen ipse placet.
Non est prudentis hominem congnoscere cultu ;
Pulcro vestitu nemo probandus erit :
Si lupus induitur prepulcro vellere nequam,
Hunc sua nequitia per sua facta probat ;
Non propter censum quivis probus esse probetur :
Non facit esse probum quemlibet agger opum ;
Non aspernetur sapiens, licet huic dominetur
Paupertas nimium, post quia dives erit.
Invidus invidia rogo ne mea carmina carpat
Nec me crudeli rodere dente velit :
Non quia ditari cupiam per munera multa, [f° 168 v°]
Nec quia sum vane laudis avarus ego,
Sed quia torpere facit omnis inertia sensum,
Hos scribo versus, multa nociva fugans.
Dirige, Musa, stilum, sine te quia scribere frustra

1. nullus, *correction au lieu de* nos (n^9) *donné par le ms.* — 6. *Peut-être faut-il corriger* delitiis *en* divitiis. — 10. sapiat *correction ; manque dans le ms.* — 18. *ms.* nimiam. — 19. *ms.* corpat.

Tempto, dictandi sum nec in arte valens.
Ardua temptari possunt a quolibet in quo
Credulitas regnat de bonitate Dei :
Hac ego confisus audacter singula tempto
Et, metuendo nichil, scribere plura volo.
En quia parva mihi mens et minor ars ratione,
Dictandi minima cogor habere modum.
Ut stultos ego subjaceam, sunt qui sapientes
Rodere non cessant nec bona facta probant :
Cum multi tales sint, qui laudabile culpent,
Non pudor est ergo si mea scripta premunt.
En mihi pulcrorum verborum copia parva :
Sic tamen incipiens dicere pauca volo.
[N]arratur Babilon urbs dicta duos aluisse,
Quorum forma decens atque decora fuit.
Illos dissimili sexu Natura creavit : [fo 169]
Feminei sexus una, vir alter erat.
Ambo parentela nati de nobiliore
Virtutis titulo floridiore vigent.
Nomina ne lateant vos, Piramus hic, quoque Tisbe
Illa, sed etatis ambo fuere paris.
Et sociis hic exemplum virtutis habetur,
Nam puer ipse manens facta probanda facit ;
Femineos mores hec ascendens bonitate
En inter socias virginitatis honor.
Cum sic sint ambo virtutis honore probati,
Hos quivis sapiens ex ratione probat.
Qui bene [jam] transcenderant annos pueriles,
Annis nubilibus aptus uterque fuit.
Omnia que vincit Venus illos illaqueavit
Ac ipsos nimium ferre jubebat onus ;
Cipridis imperio plecti coguntur amore ;
Namque pari Veneris ardet uterque face.

53. jam *correction ; manque dans le ms., où une deuxième main a écrit* suos *pour être inséré après* annos, *solution métriquement inadmissible.*

Hic quod amat latet hanc, quod et illa latebat et illum ;
Sed tandem tacitus notificatur amor. [f° 169 v°]
Nullus amor poterit celari tempore longo ;
His tamen ille diu dissimulatus erat.
Amborum tecta fundo sociantur eodem,
Sed quidam paries dividit illa tamen.
Rima vetus patuit, que mitia verba referre
Non negat, hec quoniam vocis habebat iter.
Illuc conveniunt, Veneris sub fasce gementes,
Et nimium dura se vincula ferre fatentes.
Pyramus eloquitur quod amore nimis crucietur
Et quod leticie raro sibi copia detur,
Dicens : « Materia, Venus, est cur letificari
Non mea corda queunt, si non vult hec moderari.
Plurima vis in corde meo dominatur amoris ;
Sunt idcirco mihi cause morbi gravioris.
Tu morbo poteris permagno sola mederi
Et mea vita potest per te suffulta videri.
Si mea vita perit, tibi nil erit utilitatis :
Unde mihi prodit spes magna tue bonitatis.
En homini magna clementia nolle nocere,
Vel cum posse detur, vel causam possit habere : [f° 170]
Idcirco mihi non noceas, quod abinde probaris
Et tu sola mee cum vite spes habearis. »
Cum Tisbe noscit hec verba viri referentis
Atque gravem Veneris fascem se ferre querentis,
Conticet et magna suspiria ducit ab imo
Pectore, reddat ei meditans que verbula primo.
Tandem perdit nil, dicens : « O Pirame, vires
In me fixit Amor. Utinam tu singula scires
Que mea corda premunt et quanto plector amore !
Fortassis simili tu multarere dolore.
Pyrame, vera loquor : tibi longo tempore favi

75. *ms.* permagna, *qui est métriquement inadmissible.* Hart *écrit : « man erwartet eher* permagno » *: la correction est nécessaire.* — 78. *ms.* prosit *; correction de Hart.* — 80. *ms.* datur *; correction de Hart.* — 83. *ms.* noscet *(cf. v. 159).* — 90. *ms.* simuli *et* dolore.

Et nimis ardenter, sed clam te semper amavi.
Nunc sane fateor, si non ego virgo fuissem,
Primo de Venere tractasse minus timuissem ;
Sed quia tu primus es causam fassus amoris,
Te sequor. Assensum prebes spacii brevioris :
Sed mora ! Jungamur nullus prohibere valebit :
Quod duo proponunt, effectu raro carebit. »
His ita finitis, dare basia quisque volebat,
Sed vetuit paries nec tantum rima patebat. [f° 170 v°]
Huic rime patule maledicunt, jurgia dantes
Corpore conjungi quod non pateretur amantes ;
Sed tamen huic grates magnas debere fatentur,
Mutua quod per eam sic verba latenter habentur.
Dant finem verbis, quia sol sua lumina celat
Noxque superveniens lumen lunare revelat.
Isti legitimo sociati jure fuissent,
Amborum patres si non illud vetuissent.
Non inhibere foret melius, quia nulla cupido
Censu, nec verbis extinguitur ulla libido.
Postera lux rediit, et predicta redierunt
Ad loca, nota sibi, sed que secreta fuerunt.
Rursus de Venere tractant et multa queruntur,
Per que tortantur minus hi, quod amore fruuntur.
Tandem constituunt, quando nox orta fuisset
Et quando lumen solare fugam rapuisset,
Ut per eos false custodes decipiantur
Deque suis domubus furtive progrediantur :
Ne sit oberrandum, dicunt : « Loca certa petamus,
Uti liberius ubi nos coitu valeamus. » [f° 171]
Pacta placent, adeant ut busta [Nini] statuentes,

94. *ms.* timussem. — 95. *ms.* prinus. — 96. *ms.* probes. — 101. *ms.* rume. — 102. *ms.* paterentur. — 108. vetuissent, *correction, au lieu de* metuissent, *donné par le ms. (déjà proposée par Hart).* — 114. *ms.* tartantur. — 119. oberrandum dicunt, *corrections ; au lieu de* operandum ducunt *donnés par le ms.* — 120. Uti *est ici l'infinitif de* utor. — 121. Nini *manque dans le ms. ; je le supplée d'après le passage correspondant d'Ovide ; ainsi tombe la remarque faite par Hart, I, p. 9.*

Qua fons perliquidus jecit undas scatientes,
— Desuper alta fuit morus, que mora gerebat,
Candida primo, sed hanc nigram tus faciebat, —
Pactaque constituunt, istius ut umbra petatur
Et, si quis veniat prior, illic operiatur.
Sic persuadet Amor, placeant ut cuncta nociva,
Et facit, omnis amans quod credat mortua viva.
Suadet Amor vite discrimen sepe subire
Atque suis famulis dat mortis pocula dire.
Omnis amans raro precogitat utile quid sit,
    Nam pro velle suo cuncta licere putat.
Pyramus et Tysbe sic non sunt premeditati
    Utile quid sit eis, sed sua vota replent.
Tempora cum noctis sint pacta, queruntur amantes
    Sol quod [ad] occasum non properanter eat :
« Heu ! nox tarda venit, que nos conjungere debet !
    Conquerimur tardum sideris esse jubar,
De noctis portis, te nos, o Phebe, rogantes, [f° 171 v°]
    Ut cito quadrupedes precipitare velis.
Phebe, recordare quod quondam pondus amoris
    Imperio Veneris ferre coactus eras.
Phebe, fave nobis nec protrahe tempora noctis,
    Inmo tuos citius merge sub equor equos.
Phebe, jube veniat nox exoptata ; sororque
    Auxilium nobis, si patiare, feret. »
Nec mora : Phebus eis favet, discedere visus,
    Et nox solare depulit orta jubar.
Tisbe prima loca petiit que pacta fuerunt,
    Callida custodes fallit et ipsa suos ;
Noctu progreditur et tendit ad arboris umbram,
    Ac in gramineo sola sedebat humo ;
Sola quidem sedit, amor audacem quoque fecit :

122. *ms.* jacit, *qui ne convient pas au mètre.* — 124. *ms.* turfaciebat. *Il s'agit de l'encens brûlé sur le tombeau de Ninus.* — 136. ad *manque dans le ms. qui écrit aussi :* propea'nt. — 137. *ms.* conjugere. — 139. *ms.* portibus *et* rogantis. — 149. *ms.* primo, *métriquement inadmissible.* — 152. *Vers faux dans le ms., qui porte* gramine.

Non formidat amans multa pericla pati.
Forte leena ferox huic affuit ore cruento
Vicino fonte depositura sitim.
Qua visa, Tisbe nimium fit pallida, more
Femineo metuens, effugit atque latet.
Hec quando surgit, velamina ventus ademit, [f° 172]
Que fera reperiens polluit ore suo.
Ne fallat Tisben, sua limina Piramus exit
Tardius atque locum quo fuit illa petit.
Quo cum venisset et amantem non repperisset,
Illius pepla sanguine tincta videt.
Piramus obstupuit, palmis sua pectora tundit,
Atque trahens gemitus hanc periisse putat.
Istas proferre voces cogit dolor illum :
« O Superi, vitam demite, namque gravat !
Me mea vita gravat, quia Tisbe fata subivit :
Non vereor mortem, mortua cum sit amans.
Hanc exire domum jussi sub tempore noctis
Et solam petere plena timore loca.
Cum per me Tisbe mortis sit passa peryclum,
Hujus enim mortis causa probabor ego.
Heu ! quid tardavi ? cur non loca primus adivi,
In quibus hec periit preveniente metu.
Forsan seva fera Tisben vita spoliavit :
Me fera posco velit perdere morte pari ; [f° 172 v°]
Utere, crudelis, in me, fera, dente feroci,
Et me cum Tisbe fata subire sine.
Me, superi, vite non commoditate sinatis
Uti, sed subito sim periturus ego !
Audax opto necem timida de morte, sed illam
Mucro mihi tribuet : jam necis autor ero. »
His dictis peplum tollens adit arboris umbram

154. *ms.* pericula, *qui fait un vers faux.* — 158. *ms.* affugit. — 159. *ms.* surget *(cf. v. 83)*. — 160. *ms.* oro. — 167. *ms.* Ista. — 177. *ms.* Tisbe. — 178. *ms.* Ne. — 183. *ms.* timide. — 185. *ms.* addit.

Et primò vesti basia multa dedit.
Post hec mucronem solvens superincubat illi
188 Et penetrare sua viscera tota jubet.
Pyramus ut fuerat lesus, sanguis salit alte
Et dicte mori poma rubere facit.
Pyrame, ne Tisbe te fallat, prodit ab antro,
192 Que latuit fugiens, ne fera ledat eam.
Que, dum processit, oculis vestigat amantem,
Hic ubi sit querens, voce nec aure vivus.
Eger ut optatam gaudet reperire salutem,
196 Et requiem fessus esuriensque cibum,
Ut potum sitiens, genitum pater, aridus umbram,
Naufragus ut portum, cecus habere diem,
Sic multum Tisbe viso gauderet amante [f° 173]
200 Et nichil hanc posset letificare magis.
Huic narrare cupit vitarit quanta pericla,
Ut foret erepta morsibus ipsa fere,
Sed nescivit adhuc quod amans in morte gravatus
204 Esset : nullus enim scire futura potest.
Si presciret homo mala, forsan cautior esset
Nec sineret ledi pectora sepe sua.
Ad morum Tisbe veniens ignorat an hic sit,
208 Namque color ferus hanc dubitare facit ;
Cumque foret dubia, respexit, et ecce flagellat
Corpus, humum pena precipitante necis :
Quo viso Tysbe terretur, sed tamen illud
212 Aggreditur, temptans an foret ejus amans.
Corpore perspecto, novit quod Pyramus esset.
Unde dolens nimium debilitata cadit ;
Ipsa cadens pectus cum palmis tundere cepit
216 Et lanians crines unguibus ora secat ;
Tandem mentis inops se de tellure levavit

187. *ms.* nucliem. — 195. *ms.* aptatam. —201. *ms.* vitorit. — 203. in *dépend de* esset, *non de* gravatus *(cf. v. 244)*. — 206. *ms.* siniret. — 207. *Hart corrige* hic *en* hec. *Peut-être est-il permis de garder* hic, *comme adverbe de lieu.*

Ac ita singultu prepediente refert :
« Me miseram Tisben, que tanta potentia divum, [f° 173 v°]
Que me, quum moriar, vult graviora pati !
O superi, cur infertis mihi tanta pericla ?
Cum sit pena mihi vivere, posco mori.
Opto mori, quia vita gravat ; dilacio mortis
Penas majores accumulare potest.
Preter quam fari possit mora me necis angit.
Vivere vita negat : fas sit obire cito !
Atrox Fortuna, crudelior asside surda,
Que sola semper mobilitate viges,
In me quid sevis ? cur in me spicula torques
Nec sinis vita me sine morte frui ?
In me crudelis dudum non esse valebis :
Armabo properas in mea vota manus. »
His dictis, gelidis in vultibus oscula figens
Perfudit lacrimis vulnera cruda viri,
Os aptans ori sicut spiramina vellet
Oris sentire, nec tamen ipsa potest.
Amplectens iterum corpus sic vociferatur :
« Tisben responde, Pyrame care mihi ;
Pyrame, responde : tua te carissima Tysbe [f° 174]
Nominat, ob cujus erige vota caput ! »
Cum Tisbes vocem novisset Piramus hujus,
Ad vocem relevat lumina pressa nece.
Quam quum vidisset, rursus sua lumina celat,
Que, veniente cito morte, gravata jacent.
Tisbe pepla sua cognovit et adspicit ensem
Sanguine perfusum ; protulit ista dolens :
« Pyrame, me causam necis istius reor esse ;
Propter me miseram, Pirame, morte peris.
Pyrame, te propria tribuit manus impia morti ;

229. *ms.* torquens. — 230. *ms.* vitam. — 233. *ms.* gelibus... fingens ; *corrections de Hart.* — 235. *ms.* optans. — 243. *ms.* Quam quam cum. — 245. *ms.* conspicit, *inadmissible, puisqu'il faut que et reste bref.*

Pyrame, morte peris auxiliante manu.
Nos quoniam socio fueramus amore ligati,
Condecet ut tecum seva pericla feram.
Te manus atque Venus tribuerunt, Pirame, morti :
Perdere debebunt me manus atque Venus.
Nos nox una duos hec, Pirame, perdet amantes
Nec quos conveniet dissociabit amor.
Ante tamen nece quam moriar, prece supplice posco,
Votis supplicibus, si deus ullus adest,
Et quos conjungi non permisere parentes, [f° 174 v°]
Horum disjungi non sinat ossa rogus :
Nos tegat urna duos, qui non in morte revelli
Possumus, ut tumulus nos simul esse velit.
Que tectura duos es morte, geras nigra poma
Inque nigro fructu cedis habeto notam ! »
Hec Tysbe verba cum dixerat, arripit ensem
Qui babiloneo sanguine tinctus erat ;
Sanguis inherebat gladio, qui cede recenti
Fit tepidus, per quem volnera fecit amans.
Arripit hunc Tysbe nec eo formidat inire
Mortis discrimen, mortis acerba pati.
Morte gravata jacens dat amanti basia multa.
Quo vivo vixit, quo moriente perit.
Pyramus et Tysbe nece crudeli perimuntur :
Quorum causa necis ensis amorque fuit.
Suadet amor primo quod tempore noctis adirent
Morum, qua proprio Piramus ense cadit ;
Illiusque casus fit Tysbe summa doloris ; [f° 175]
Quod monstrans vitam terminat ipsa nece.
Intempestiva (vos) mors hos rapiebat amantes
Nec mors seva tum dissociavit eos.
Mors non virtuti, mors nulli parcit honori :

252. *ms.* totum... pericula. — 254. *ms.* maus. — 258. *ms.* nullus. — 264. *ms.* nigo. — 266. *ms.* babilo meo ; *bonne interprétation de Hart.* — 270. *ms.* discrimina. — 271. *ms.* Morta. — 272. *ms.* qui... vinxit.

Morte cadit dives, pauper inopsque simul.
Omnia mors equat ; mors omnibus una vagatur ;
284 Omnia mors delet, omnia morte cadunt ;
Mors rapit reges, mors est que fortia fregit :
Quisque potens debet mortis inire genus.
Si non communis esset mors omnibus una,
288 Quisque potens factus posset habere magis,
Sed, quoniam dives cum paupere debet abire,
Adventum mortis quisque timere potest.
Que Tysbe fudit tetigere precamina divos ;
292 Namque color fructum cernitur esse niger.
Sunt etiam Tysbes moti per vota parentes
Quodque rogo superest condidit urna capax.

292. que, *qui manque dans le ms., est nécessaire à la mesure.*

II

Querat nemo decus ibi qui vult pingere cecus, [f° 175]
Cujus pictura decoris nichil est habitura. [f° 175 v°]
Si vult saltare claudus vel si jubilare
Mutus conatur, hinc neuter honorificatur.
Ad mea subtiles metra non voco corde seniles :
Vilis ego viles invito, puer pueriles ;
Sensus prudentis adversus insipientis
Non convertatur, ne risus verba sequatur.
Querant majores majora, minora minores :
Lac, pueri, vultis ; panis tribuatur adultis.

[P]iramus et Tisbe fuerant cives Babilonis,
Ambo decus patrie speculumque sue regionis.
Egregia stirpe pariles dici potuerunt,
Contiguasque domos, opes multas habuerunt.
Inter eos tantum vicinia fecit amorem,
Quod minime poterant hujus sopire calorem.
Cipridis in laqueo captivus uterque jacebat,
Quem non laxare sine dura morte sinebat.
Tedarum jure comminsceri voluerunt ;
Sed patres ipsis consensum non tribuerunt,
Uti colloquiis hos et coitu vetuerunt ; [f° 176]
Sed non sic ab eis Veneris juga deposuerunt :
Illis sermonis vice sunt nutus oculorum,
Secretum cordis pandunt signis digitorum.
Fissus erat paries domibus communis eorum :
In cujus rima fit eis via colloquiorum.

22. *ms.* disposuerunt ; *correction de Hart.*

Aptis temporibus stantes ibi multa loquuntur
Que de pectoribus ipsorum progrediuntur.
A duris genitos se patribus ambo queruntur,
Qui desideria peragi sua non patiuntur.
Hec inter reliqua dicunt velut improperantes :
« Invidus es, paries, qui nos disjungis amantes.
Nollet quippe tibi conjunctio nostra nocere,
Aut posses nobis ad basia danda patere.
Ex aliqua debes nobis modo parte placere,
Cum sic eloquia per te possimus habere. »
Solis in occasu post plurima verba gementes
Ambo sue parti dant basia digredientes.
Hos cibus et potus, genus altum, culmen honoris [f° 176 v°]
Non juvat, premit in tantum ipsos pondus amoris.
Corpore disjuncti, spernunt lenimina somni,
Quorum conjungit mentes hora Venus omni.
Sepius invitis dulcedo tributa soporis
Illorum cupidis connectit corpora loris.
In sompnis faciunt quod non possunt vigilantes :
Oscula configunt ad cetera forte labantes ;
Cum sompno fugiens similatus ludus amoris
Vulnus curare plage nequit interioris.
Stratis exiliunt auroram conspicientes
Et rimam repetunt iterum diversa loquentes.
Tandem proponunt inter se corde libenti
Ut clam de tectis procedant nocte sequenti.
Planus campus erat, vernali veste decorus ;
Perspicuus fuerat ibi fons excelsaque morus :
Esse videbatur aptus Veneri locus idem,
Ergo libet juvenes ut congrediantur ibidem.
Quod sic complaceat egressus uterque fatetur [f° 177]
Et tardis pedibus sol clarus abire videtur.

[M]undanis rebus demit jam lumina Phebus,

57. *ms.* si : *corrigé déjà par Hart.* — 58. *ms.* clarusque : *corrigé déjà par Hart.*

Nox est optata lune radiis decorata.
Ad loca prefata velociter ire parata,
Veste tegens ora prior exit virgo decora,
Impatiensque more morum petit absque timore :
Hanc Venus armare studet et nescit trepidare,
Quam bene confortat juvenis quem pectore portat.
Dum prestolatur illum residens ita fatur :
« Sit tibi pugna mea commissa, potens Cytherea,
Tuque, benigna dea, confer mihi leta trophea :
Sum tibi devota : nunc perficias mea vota !
[P]irame dilecte, quid agis ? quae causa tenet te ?
Dulcis amice, veni ! non sis tardus, quia veni !
Ista sit insomnis tibi nox, absit metus omnis !
Non sis instabilis, nec sit tua mens puerilis !
Virgo sum fragilis, sed pro te facta virilis.
Dulcis amice, veni ! Te corde gerens ego veni. [f° 177 v°]
Campus habet flores cum gramine multicolores ;
Est arbor plena fructu nec abest phylomena ;
Diligit hec prata Venus : hec loca sint tibi grata !
Hic pretiosa thorum dat nobis purpura florum.
Dulcis amice, veni ! Nisi tu venias, male veni. »
[D]um sic absentem rogat atque moram facientem
Sic vocat, ingentem de silva progredientem
Tandem terrificam videt ipsa leonis amicam.
Illa boum satura de cede venit bibitura
De puro fonte qui notus erat sibi fronte.
Virgo metu plena, seva veniente leena,
Que modo secura fuerat, tremit ut peritura :
Surgens abscedit nec dedecus hoc fore credit
Si non exspectet, ipsam dum bestia spectet.
Cursus velocis ope vitans ora ferocis
Est ingressa specum ; timor illi damna minatur :
Hec formidantem premit, hec firmat trepidantem.
Pars vestimenti delapsa fuit fugienti, [f° 178]

61. *ms.* volociter.

Quam lea, dum repedat, levat ore cruoreque fedat,
Scindens fedatam, sed rejiciens laniatam.
Hec manet et nemorum latebras petit illa suorum.

[A]d pactam morum jam Piramus ire volebat
Inmanisque fere vestigia certa videbat.
Inde stupens subitum gestabat corde timorem
Nec pallor solitum permisit adesse decorem.
Procedens inde Tysbes invenit amictum,
Fedum scissumque, velut a comedente relictum :
Hinc viventis adhuc mors [est] sibi certificata,
Et querula voce sic dixit veste levata :
« Quo pergam ? quid agam ? mala nunciat hec mihi vestis,
Tisben indiciis periisse probans manifestis ;
Cerno quod interiit pravis absorbta ferinis.
Spes mea deperiit, est leticie mihi finis.
O quotiens vita miserando fine recedit !
O quotiens mentes hominum mors impia ledit !
Dulcis amica, tue per me cecidit rosa vite, [f° 178 v°]
Nam per mortis iter transmittere non timui te.
Quid mihi nunc vita, quid prosunt gaudia mundi ?
Cum sis defuncta, michi tempus adest obeundi :
Horribiles apri de saltibus egrediantur !
Crudeles ursi me vivere non patiantur ! »
His dictis, morum gemebundus adit memoratam
Dilecte secum portans vestem laniatam.
Cui multas lacrimas infundens oscula fixit
Et sic, suspirans ex imo pectore, dixit :
« Gaudia sperata mihi non prestat locus iste :
Exieram letus ego, sed modo cor gero triste.
Te placuisse mihi prodest nichil, ardua more,
Optato namque sub te non fungor amore.
Mallem cum Tisbe rimam solitam repetisse,
Per quam colloquia scio dulcia nos habuisse :
Si palme corpus laudabile non tetigerunt,
Aures percipere sua verba mee potuerunt.

Quae nunc dico meum nequeunt sanare dolorem. [f° 179]
Corporis ergo mei potabit terra cruorem. »
Dixerat et gladii petit auxilium furibundus
Quo se perfodiens procumbit humi moribundus.

[R]espirans Tysbe, perdilecti juvenis spe
Quem nunc exisse sperat morumque petisse,
Antro procedit tremuloque corpore sedit,
Ac visu lati penetrans loca florida prati
Optat spectare juvenem, quem vellet amare
Et sibi narrare quam caute mortis amare
Penam vitasset, quam secure latitasset,
Quam bene fugisset, quam velox ipsa fuisset.
Talia quem scire vellet, per prata venire
Cum non conspiceret et fallax esse timeret,
Arbor qua stabat sublimis, eo remeabat.
Non sic optatum socium jam seminecatum
Illic cernebat retrocedensque stupebat.
Non hanc risisse putent letamque fuisse !
Pectus nudabat niveum, sericos laniabat
Crines a capite, jam tristis et anxia vite [f° 179 v°]
Gaudia presentis conculcabat pede mentis.
Accedens propius in gramine conspicit hujus
Ensem fulgentem cum scissa veste jacentem.
Protinus ulnarum connexu mesta suarum
Amplectens carum corpus, stilis lacrimarum
Hoc rigat, hec modice dicens : « Ach ! dulcis amice,
Que te causa premit ? quis te mihi casus ademit ?
(Heu !) huc veni pro te, tu pro me : nunc video te
Non ut sperabam [heu !] quum prior huc properabam :
Hic non letamur, istic male consociamur.
Heu ! quid fecisti ? cur recte volnere tristi

138. *ms.* amore, *corrigé par une seconde main.* — 143. *ms.* eos, *corrigé par une seconde main.* — 146. *ms.* fuisset, *corrigé par une seconde main.* — hanc, *dans le ms., se trouve placé après* putent, *rendant le vers faux.* — 154. *ms.* hanc, *déjà corrigé par Hart.*

Presens sevivit gladius ? Tysbe tua vivit :
Nunc responsa dare rogo te mihi, Pirame care. »
Ad nomen flentis Tisbes visus morientis
Surgere conatur, sed mors jubet ut reprimatur.
Virgo, finitam cernens hujus fore vitam,
Plus conturbatur et flens ita vociferatur :

« En mihi quam misere marcescis, flos Babilonis ! [f° 180]
Non dubito quin causa tue sim perdicionis :
Propter me scio te subiisse pericula mortis.
Ut moriar pro te, possum fieri modo fortis.
Diro lesisti nos vulnere, seva Dione,
Quos eduxisti morituros de Babilone.
Donativa mala confers tua signa gerenti :
Acceptabilia nulli sunt hec sapienti.
Jam modo ne parias albos fructus peto, more,
Nostre cedis habens in nigro signa colore.
Clara, vale, Babilon, miserique, valete, parentes,
Interitus nostri causam vos esse scientes !
Optatis thalamis conjungi nos vetuistis,
Nobis et vobis tali cura nocuistis.
Duro conjunctis vinclo necis hoc date munus
Ne disjungamur, sed nos tumulus tegat unus.
Post hec verba suum tenero de corde cruorem
Fundere non metuit finitque dolore dolorem.
Nulli sit dubium fructus atros dare morum, [f° 180 v°]
Qui miserabilium mortem singnant sociorum.
Lugent ipsorum de perditione parentes,
Ossibus amborum solum tumulum facientes.
Optemus tribui nobis finem meliorem,
Ne pena simili pereamus propter amorem !
Sic nos stultorum mores actusque legamus,
Ne sectemur eos, sed ut evitare sciamus.

182. *ms.* tenere, *corrigé par une seconde main.* — 190. *ms.* ligamus, *déjà corrigé par Hart.* — *Après* 191 : Piramus explicit Deo gratias.

Fragment en prose.

Sous la cote *App. dipl.* 10 *E*, *XVII*, 21, la bibliothèque de l'Université de Göttingen possède un fragment manuscrit intéressant la légende de Pyrame et Thisbé, qui a été signalé et étudié par M. Carl Friesland [1]. Il s'agit d'un feuillet unique, écrit sur deux colonnes, au recto et au verso. Mais le bas et le côté de ce feuillet ont été coupés, en sorte que le bas des deux colonnes se trouve mutilé au recto et au verso, et qu'il manque, de plus, au recto la moitié gauche de la première colonne, et au verso la moitié droite de la seconde. On lit en tête du fragment la note suivante : *Kornrechnung anno* 1556 *des Closters Hilwerdeshausen*, et au-dessous, d'une écriture d'un autre type, *de Ostern* 1556/7. Le manuscrit est donc antérieur à cette date, et la langue convient à un écrit du xve siècle : M. Friesland l'a justement remarqué. Nous avons cru utile de mettre à la disposition de la critique le texte intégral du manuscrit, dont M. Friesland n'a donné qu'une analyse et un extrait. Nous avons tenté, par endroits, une reconstitution qui, si elle est incertaine pour la forme de l'expression, ne l'est certainement pas pour le fond de la pensée. Quant à la nature du fragment et ses rapports avec les autres versions de la légende, on peut dire qu'il n'appartenait sans doute pas à un conte qui eût été traité isolément : à en juger par ce que nous avons conservé, le récit, sous sa forme complète, devait être bref ; et peut-être figurait-il dans une de ces nombreuses traductions ou adaptations des *Métamorphoses* d'Ovide qui ont suivi l'ouvrage de Chrétien Legouais. Laquelle ? Cela est assez difficile à dire. Par la nature de l'épilogue, qui n'a rien d'une interprétation mystique, le fragment se distingue des moralisations de Chrétien et de Pierre Bersuire. La présence même de cet épilogue le distingue des *Métamorphoses* de Colart

1. Dans la *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, t. XXXII (1908), p. 332.

Mansion, de la *Bible des poëtes* d'A. Vérard et du *Grant Olympe*. Le texte — d'ailleurs postérieur — qui, ici, rappelle le mieux le nôtre, est celui de Fr. Habert, dont l'histoire de Pyrame et Thisbé, insérée dans la *Jeunesse du banny de lyesse*, s'achève par ce quatrain :

Aymer est bon, voire bien ardemment,
Par mariage ainsi que Dieu commende :
Mais Piramus et Thisbé follement
En ont usé, nul est qui ne l'entende.

On remarquera que la pièce latine II publiée ci-dessus s'achève également par quatre vers moraux. — Le récit lui-même, pour le début au moins du fragment conservé, offre des analogies de dessin et même d'expression [1] assez remarquables avec le texte de Bersuire, dont voici le passage correspondant d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale 14136 (f° 77) :

Puella ergo amore incensa prima venit ad fontem ; sed, cum vidisset leenam sitibundam ad fontem venientem et timore ejus fugeret et lateret, vitta seu pemplum ejus seu velamen sibi cecidit : quod est velamen inventum leena, ore sanguinolenta cruentavit, et, postquam bibisset, recessit. Postea autem juvenis Pir[a]mus ad fontem sub moro venit et pemplum seu velamen Tisbes cruentatum [v°] inveniens estimavit eam devorata[m] a feris et sic occasione amoris sui mortuam et consumptam. Condolens ergo et plangens (in) proprio gladio se confodit et latera sua per ensem propriam transverberavit... Tandem vero Tisbe excusso timore leene, que jam recesserat, ad fontem veniens... et Piramum transfossum proprio gladio reperiens et hoc amore sui factum fuisse comperiens ense ejus proprio se confecit...

Voici maintenant notre texte :

[*recto, col.* 1] ... qu'elle [2] avoi]t toillie [3] de sang, [le de]scira de ses ongles, [puis le lai]ssa et s'en ala [vers ses lioncea]ux. Pyrame, qui [avoit un pe]tit tardé a venir, [s'en issist de] la maison de son [pere et vint] ou bois, et, comme [il fust [4] arriv]é

1. Noter surtout, à ce dernier point de vue, la correspondance *estimavit-estima*.

2. Il s'agit de la lionne qui a mis Thisbé en fuite.

3. Il s'agit de la gueule de la lionne, qui est souillée de sang et qui macule le voile de Thisbé.

4. Pour l'emploi du mode, comp. l. 16 et 23.

par grande di[ligence, vit le vo]ile de Tisbé desciré [et taint de] sang. Estima et [pensa qu'ell]e fut devouree de [la beste sauva]ige. Lors com[mença... [1]] a plourer et gemir [et lamente]r, disant qu'il es[toit la cause d]e la crueuse mort [de la tant am]ee [2] vierge, et il [maudist sa] vie : tray une [espee qu'il a]voit apportee, [puis la fiche] [3] en son ventre et [si s'esten]t emprez la fon[taine. [4]]

Tantost aprez ce, [quant elle co]nnoit que la ly[onne avo]it bien beu et [qu'elle estoit p]artie, afin qu'elle [ne paru]st avoir deceu Py[rame son a]my ou qu'elle ne [le fist plus] attendre, legiere[ment com]mença a retour[ner. . . . .

. . . .

[*recto, col.* 2] A la fin elle apperçut par la lumiere de la lune que c'estoit Pyrame qui la gisoit ; et comme elle se hastast pour l'embracier, elle trouva que le sang de lui estoit tout espandu en la place ou il estoit couchié et que l'ame se departoit de son corps, dont elle fut merveilleusement esbahye. Lors devint premierement triste et a la fin commença plourer et gemir tres doloureusement, et en plourant s'efforça par aucun temps, combien que en vain estoit, de lui secourir ne de retenir l'ame de lui par baisiers et embrassemens ; et comme elle ne peust traire parole de lui et sentist que les baisiers devant hier tant desirés estoient faillis, vilipendez et tournez en grief gemissemens, veist aussi son tres chier amy traire a la mort et pour ce qu'il ne l'avoit mie trouvee, tantost disposa d'aler avec ly. A laquelle cho[se. . . . . . .

. . . .

[*v°*, *col.* 1] et gemissement appella son amy par son nom, et lui pria qu'il regardast Tisbé sa chiere amye mourant et qu'il attendist son ame, afin que ensemble alassent en quelconque lieu ou elles estoient a aler. Merveilleuse chose est a dire : le deffaillant entendement du mourant senty et entendy le nom de la vierge tant amee, ne point ne lui volt denier la derreniere requeste qu'elle

1. Il doit manquer quelque chose comme *Pyrame* ou *le tousel*.
2. Comp., pour la reconstitution, les lignes 32-3.
3. Comp., pour la reconstitution, la ligne 35.
4. Il n'est pas nécessaire, ici, de supposer une lacune. Le ms. portait peut-être un blanc avec le signe ₵, qui sépare, en d'autres passages, les différentes parties du récit.

ly fist ; car il ouvry ses yeulx grevez de la mort et regarda celle qui l'appelloit. Et, ce fait, ficha tantost l'espee du jouvencel mort en sa poitrine et se coucha sur lui et, son sang espandu, l'ame d'elle ensuy l'ame du ja mort. Et ainsi ceulx que l'envieuse Fortune n'a point souffert estre joings et unis en amour plaisant, n'a peu deffendre que le maleureux sang d'eulx n'ait esté meslé ensemble.

Qui sera ce qui n'ara compassion des deux jofnes. . . . . .

. . . .

[*verso, col.* 2] pierre. Les enfa[ns s'entrocirent] l'un l'autre : ai[nsi [1] que il l']ont desservy tr[overent male] aventure. L'am[our qui n'est] flourissant [2] est [certai]nement vice, en [3] [eux toutes vo]ies non tant a [vituperer [4]] et a detester com[me l'est en] ceulx qui sont l[ibre : car sans] crime povoit ale[r et estre tou]rné en mariage, [comme Dieu veut [5]], la tres mauvaise [aventure de lor] pechié. Et par o[utrage] ont pechié les m[aleureux pere] et mere des enf[ans. Et cer]tes les mouveme[ns de nos] enfans sont a v[ituperer petit] a petit afin qu[e, si nous] voulons souda[inement resi]ster a eulx et l[es empeschier] du tout, nous [ne les fassions tres]buchier en plus [grant pechié : car] par desperaçon [et desconfort] d'amour est me[saventure ven]ue, et de inmode[racion d'amour] est le commun vice [de tous les jouven]ceaulx, laquelle i[nmoderacion d'a]mour est en eul[x. . . . .

*
* *

Nous bornons là, à ces apports fragmentaires, notre contribution à l'histoire de la légende de Pyrame et Thisbé. D'autres feront, ou referont d'ensemble cette histoire. Car l'étude de M. Hart, qui est surtout un catalogue, utile d'ailleurs, n'est guère que cela. Elle laisse place, comme nous l'avons déjà dit, à une étude plus approfondie et plus rigoureuse des relations qu'ont entre eux la plupart des textes

1. Je ne puis garantir la lecture *ai* de *ainsi*.
2. C'est-à-dire pur et sans péché.
3. Je ne puis garantir la lecture de ce *en*.
4. Le *v* initial est en partie lisible.
5. Suppléé d'après les vers de Fr. Habert cités ci-dessus.

qu'il cite ; et aussi — et surtout — elle laisse place à une étude qui marquerait le caractère propre de chaque œuvre, ce qu'elle apporte de nouveau et d'original dans l'interprétation du thème traditionnel, bref les formes particulières de goût et d'intelligence qu'elle révèle. De ce point de vue, et ainsi comprises, les monographies relatives à l'histoire des thèmes sont infiniment précieuses : plus nettement, plus précisément que n'importe quelle recherche, elles sont propres à faire saisir dans ses traits les plus caractéristiques la culture, non seulement des auteurs, mais aussi des époques. Des deux offices essentiels de l'histoire littéraire elles remplissent l'un et l'autre : elles marquent la continuité de la transmission des thèmes, et, en chacune des œuvres où ceux-ci sont traités, elles permettent de sentir, par opposition et contraste, les points essentiels de leur originalité.

II

OVIDE ET LE ROMAN DE *THÈBES*

Nous avons tâché de montrer l'importance qu'a eue dans la littérature française, par les imitations qu'il a suscitées, le poème de *Piramus et Tisbé*, directement adapté d'Ovide. Envisageant les choses sous un autre angle, nous nous proposons maintenant d'indiquer comment les romans de *Thèbes* et d'*Eneas*, dont tant d'éléments sont passés dans toute une série d'autres romans, ont eux-mêmes puisé, parfois sans discrétion, dans Ovide. Le fait n'est peut-être pas aussi sensible pour *Thèbes* que pour *Eneas* ; mais, pourtant, il est certain que l'auteur du premier de ces romans connaissait très bien les *Métamorphoses*, et on en peut alléguer les preuves suivantes [1].

1. Parlant d'une courtine dont est tendue une chambre du palais d'Adraste, le poète finit par ces deux vers :

> 901 Cele la fist que fu pendue
> Por la deesse qu'ot vencue.

C'est là un souvenir de la querelle de Minerve et Arachné racontée par Ovide. M. Constans l'a déjà remarqué.

2. M. Constans encore a fait ce rapprochement-ci. Tydée, assailli par des ennemis, ébranle une roche qu'il veut faire rouler sur eux : or, dit l'écrivain,

1. Sur les sources secondaires de *Thèbes*, voir Salverda de Grave, *Recherches sur les sources du Roman de Thèbes* (*Mélanges Wilmotte*, p. 600) et Hilka, dans *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, t. XL (1912), p. 124.

1619 La pierre par esteit tant grant,
Doze buef ne la traïssant.

C'est en termes semblables qu'Ovide (*Fastes*, I, 564), en parlant de la pierre qui ferme l'antre de Cacus, a écrit :

Vix juga movissent quinque bis illud opus.

3. Le combat livré au dragon qui a dévoré le fils de Lycurgue est décrit, dans la *Thébaïde* de Stace (V, 556-587) d'une façon qui rappelle celle dont Ovide décrit la lutte de Cadmus contre le dragon de Mars dans les *Métamorphoses* (III, 50-100). Les deux descriptions commencent de la même façon, mais elles finissent différemment. Dans l'une et l'autre, le monstre est attaqué d'abord avec un roc, puis avec le javelot. Mais, dans Stace, il emporte ce javelot jusqu'au temple de Jupiter, où il expire ; au contraire, dans Ovide, Cadmus le cloue à un arbre :

90 Donec Agenorides conjectum in gutture ferrum
Usque sequens pressit, dum retro quercus eunti
Obstitit, et fixa est pariter cum robore cervix.

Or, dans *Thèbes*, le récit est beaucoup plus proche de celui d'Ovide que de celui de Stace. Le javelot rebondit sur le corps sans le blesser et de nouveaux traits ne parviennent pas à le percer :

2424 Onc la pel ne porront percier ;

ce qui rappelle ces vers d'Ovide :

62 ... serpens sine vulnere mansit,
Loricaeque modo squamis defensus...

Et en fin de compte, Capanée

2432 Un juevne chaisne a arrachié,
Aguisié l'a devers le gros ;
Lance et fiert la par me le dos :
D'outre en outre le li passa,

2436 Que dous pleins piez en terre entra.
La serpent se tint [por] ferue,
Que del pal fu par me cosue...

Ce chêne n'a-t-il pas été pris à Ovide ? Et si l'usage qu'en fait Capanée n'est pas le même que celui qu'en fait Cadmus, c'est que l'auteur de *Thèbes* aura commis un contre-sens sur les vers 92 ss. des *Métamorphoses*, et aura entendu que le dragon fut fixé, non pas « au » chêne, mais « au moyen » du chêne. Ou du moins, il se sera inspiré assez librement du texte latin.

4. Le poète de *Thèbes* fait, aux vers 3979-4068, une longue description de la tente d'Adraste. M. Constans a remarqué, dans une note de son édition, qu'une description analogue se trouvait dans la version dodécasyllabique du *Roman d'Alexandre*, dans un fragment de *Doon de Nanteuil*, et dans le poème de la Croisade imité de Baudri, textes auxquels on peut joindre celui d'*Athis et Prophilias* où se trouve décrite la tente du roi Bilas [1]. Tous ces poèmes sont postérieurs à *Thèbes*, et la description de *Thèbes* vient, elle, en ligne droite d'Ovide. La tente a « deus pans », l'un « davant desus l'entree », l'autre « a destre ». Et sur ces deux pans sont représentés les mêmes sujets que sur la porte à deux battants du palais du Soleil [2].

Sur le premier pan se trouve la mappemonde, pour la description de laquelle le poète recourt au livre I des *Métamorphoses*, comme suffit le à prouver le rapprochement des deux textes suivants :

3989 Par cinc zones la mape dure
Si peintes com les fist nature :
Car les dous que sont deforaines

1. Cette dernière description a été d'abord publiée et étudiée par M. Lage F. W. Staël von Holstein dans son travail sur le roman qui la contient, p. 72 (Upsal, 1909). Elle figure maintenant dans l'édition du poème donnée par A. Hilka (*Gesellschaft für romanische Literatur*), t. I, p. 192a, v. 5575 ss.
2. *Métamorphoses*, II, 1 ss.

3992 De glace sont et de neif pleines,
Et orent inde la color,
Car auques tornent a freidor ;
Et la chaude, qu'est el me lou,
3996 Cele est vermeille por le fou.
Que por le fou, que por les neis,
N'abite rien en celes treis.
Entre chascune daerraine
4000 Et la chaude, qu'est meiloaine,
En ot une que fu tempree :
Devers gualerne est habitee.

Mét., I, 45 Utque duae dextra caelum totidemque sinistra
Parte secant zonae, quinta est ardentior illis ;
Sic onus inclusum numero distinxit eodem
Cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.
Quarum quae media est, non est habitabilis aestu ;
Nix tegit alta duas ; totidem inter utramque locavit,
Temperiemque dedit mixta cum frigore flamma.

Puis, comme au livre II, figurent les objets et les êtres qui couvrent la terre, parmi lesquels l'Océan (*Th.*, v. 4019 ; *Mét.*, v. 6) et Egeon qui « ses braz i espant » (*Th.*, v. 4020 ; *Mét.*, v. 9 : « ... balaenarumque prementem Aegaeona suis immania terga lacertis »).

Il faut, d'ailleurs, se garder d'être exclusif. Si le poète, en ce passage, s'est inspiré d'Ovide, il ne s'est point inspiré que de lui. On verra plus loin, à propos du merveilleux dans les descriptions de romans, qu'il a pu avoir en tête, au moment où il écrivait ces vers, la vision de certaines œuvres d'art, peintures, miniatures, mosaïques. Et même en fait de sources littéraires, il y a peut-être lieu de faire ici une place à l'*Ilias latina.* L'auteur de *Thèbes* paraît bien avoir connu cet ouvrage. A l'endroit où il dénombre les guerriers de l'armée d'Adraste, il dit :

1989 Onc ne fu mais tal aünee
Fors la Cesar et la Pompee ;

En l'ost de Troie, *dont l'on conte*,
Nen ot tant prince ne tant conte.

Le vers 1990 est une allusion évidente à la *Pharsale* ; le vers 1991, qui ne saurait se référer au roman français de *Troie*, s'appliquerait bien à l'*Iliade latine*. Or, plusieurs des traits insérés dans la description de la tente par notre poète, et qui n'ont pas de correspondants dans Ovide, en ont dans ce dernier ouvrage. Qu'on lise les vers suivants, où sont décrits quelques-uns des sujets dont s'orne le bouclier d'Achille :

Terra gerit silvas horrendaque monstra ferarum
Fluminaque et montes cumque altis oppida muris,
In quibus exercent leges annosaque jura
Certantes populi ; sedet illic aequus utrisque
Judex et litem discernit fronte serena.
Parte alia resonant castae paeana puellae
Dantque choros molles ; haec dextra tympana pulsat,
Illa lyrae graciles extenso pollice chordas
Percussit septemque modis modulatur amoenis
Stamina compositum mundi resonantia motum.
Rura colunt alii, sulcant gravia arva juvenci
Maturasque metit robustus messor aristas
Et gaudet pressis immundus vinitor uvis ;
Tondent prata greges, pendent in rupe capellae.
Haec inter mediis stabat Mars aureus armis...

Ces vers peuvent bien avoir suggéré ceux-ci, tirés de *Thèbes* :

4003 Iluec sont les citez antives
O murs, o tors et o eschives...
4007 Tuit li reaume et tuit li rei
Sont iluec peint chascuns par sei...
4039 Aprés i fist peindre li reis
Et les justices et les leis
Que menerent si ancessor...

Au reste, ce n'est pas là le seul endroit où se marque l'influence

du texte latin, et il existe, aux vers 2919 ss., une autre description de la tente, dont voici le passage qui semble, de notre point de vue, le plus probant :

2925 Bien i sont peintes les estores,
Les vieilles leis et les memores,
Et les justices et li plait,
2928 Li jugement et li forfait,
Et les montaignes et li val
Et les caroles et li bal,
Les puceles et lor ami,
2932 Et les dames et lor mari,
Les larges prees, les rivieres
Et les bestes de mil manieres :
Li ostor et li esprevier,
2936 Li palefrei et li destrier,
Et li vieil home et li chanu,
Et li chauf et li chevelu,
Et les selves et les forez,
2940 Li embuschement des aguaiz,
Li cembei et les envaïes
Que danzel font por lor amies,
Et li chastel et les citez...

Toujours sur le même premier pan de la tente d'Adraste, enfin,

4025 Esmeraudes, jaspes, sardones,
Berils, sardes et calcedones
Et jagonces et crisolites
Et topaces et ametistes
Ot tant en l'or, qui l'avironent,
4030 Contre soleil grant clarté donent.

Ce qui correspond exactement à ce que dit Ovide du char du Soleil, nommant les chrysolithes, les pierres précieuses, et indiquant qu'elles réfléchissent le soleil :

109 Per juga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae
Clara repercusso reddebant lumina Phoebo.

Quant au second pan, on y voit figurés les douze mois de l'année et deux saisons :

4833 Estez i est o ses amors,
O ses beautez et o ses flors ;
O ses colors i est estez ;
Ivers i fait ses tempestez,
Qui vente et pluet et neige et gresle
4838 Et ses orez ensemble mesle.

Est-ce donc hasard si les mois et les saisons figurent aussi sur les portes du palais du Soleil ?

28 Stabat nuda Aestas et spicea serta gerebat...
30 Et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.

5. La description de la tigresse apprivoisée dans *Thèbes* (v. 4283 ss.) diffère sensiblement, avons-nous dit, de celle des tigresses sacrées dans la *Thébaïde* (VII, 564 ss.). En particulier, le traducteur dit :

4295 Ele aveit enz el front davant
Un escharboncle mout luisant.

Le détail manque dans Stace. Mais le cerf de Cyparisse, qu'Ovide décrit longuement au livre X des *Métamorphoses*, portait une perle sur son front :

114 Bulla super frontem parvis argentea loris
Vincta movebatur.

L'auteur de *Thèbes* ne s'en est-il pas souvenu ?

6. Le char d'Amphiaraüs est longuement décrit aux vers 4711-4778 de *Thèbes*. Or nous remarquerons : qu'il est couvert d'ornements cosmiques (v. 4717-4728), comme les portes du Soleil

(*Métam.*, II, 7 ss.) ; — qu'il est également précieux par l' « œuvre » et par la « matière » (v. 4769), comme encore les portes du Soleil (*Métam.*, II, 5 : « Materiam superabat opus ») ; — qu'il est l'œuvre de Vulcain (v. 4715), comme le char du Soleil (*Métam.*, II, 106) ; — que l'or et les pierres précieuses en couvrent le timon et les roues (v. 4771 ss.), comme dans celui du Soleil (*Métam.*, II, 107 ss.) ; — enfin qu'il est traîné par quatre « azeivre », qui « plus tost vont qu'oiseaus qui vole » (v. 4775 ss.), de même que le char du Soleil est attelé de quatre coursiers ailés (*Métam.*, II, 153 ss.).

7. Pour finir, l'auteur de *Thèbes* s'est plu à peindre longuement le désespoir d'Ismène à la mort d'Aton (v. 6244 ss., 6359 ss.). Sur ce point, Stace est très bref (VIII, 654-55). Si le trouveur a développé la scène, n'est-ce point pour s'être souvenu de la mort de Pyrame telle que l'a représentée Ovide ? Décrivant Ismène pâmée, il dit :

6262 Vert esteit come fueille d'ierre.

La comparaison n'est-elle pas inspirée d'Ovide, qui dit de Thisbé découvrant le corps de Pyrame :

Mét., IV, 134 ...oraque buxo
Pallidiora gerens... ?

Voici, d'autre part, de quelle façon Ismène se lamente sur le corps d'Aton :

Par la chière l'eve li cole,
Del peliçon moille la gole,
Cent feiz li baise de randon
Les ueuz, la face et le menton ;
Al cors piuëment se complaint
Et son grant duel iluec refraint :
« Ates, beaus sire, tu ne m'oz ?
« Uevre les ueuz, por quei les cloz ?
« Ço est Ysmeine que parole... »

Et voici l'attitude de Thisbé devant Pyrame :

Mét., IV, 139 ... amplexaque corpus amatum
Vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori
Miscuit, et gelidis in vultibus oscula figens :
« Pyrame, clamavit, quis te mihi casus ademit ?
Pyrame, responde : tua te carissima Thisbe
Nominat... »

Enfin, Stace raconte qu'on conduit Ismène devant Aton mourant, et il le fait en ces termes :

quater jam morte sub ipsa
VIII, 648 Ad nomen visus defectaque fortiter ora
Sustulit : illam unam neglecto lumine caeli
Aspicit, et vultu non exsatiatur amato.

Ovide, lui, en parlant de Pyrame et Thisbé, dit :

Mét., IV, 145 Ad nomen Thisbes oculos jam morte gravatos
Pyramus erexit, visaque recondidit illa.

On lit dans *Thèbes* :

6249 Uevre les ueuz, si l'a veüe,
A tant l'anme est del cors eissue.

Le texte n'est-il pas plus près d'Ovide que de Stace ?

Les rapprochements qui précèdent trahissent, de la part de l'auteur de *Thèbes*, une connaissance d'Ovide et une disposition à l'exploiter dignes d'être notées. Elles le sont d'autant plus qu'elles ne lui sont pas spéciales et que nous allons les retrouver chez l'auteur d'*Eneas*.

III

OVIDE

ET

QUELQUES AUTRES SOURCES

DU

ROMAN D'*ENEAS*[1]

Abordant, du même point de vue que pour *Thèbes*, l'étude du roman d'*Eneas*, nous diviserons notre sujet en deux parties. Nous commencerons par faire quelques remarques préliminaires :

1. Le texte critique d'*Eneas* a été publié par M. J. Salverda de Grave, en 1892 (*Bibliotheca normannica*, IV). Voir le compte rendu de ce travail par G. Paris dans la *Romania*, t. XXI (1891), p. 281. — Sur les sources du roman en général on consultera l'Introduction de cette édition et aussi un article de M. Warren intitulé *On the latin sources of Thebes and Eneas* (*Publications of the mod. lang. Assoc.*, t. XVI, 1901, p. 375). — Touchant la question des rapports d'*Eneas* avec l'œuvre d'Ovide on pourra, outre les passages de divers travaux auxquels nous renverrons à mesure que l'occasion s'en présentera, lire, de M. Salverda de Grave, *Quelques observations sur l'évolution de la philologie romane depuis* 1884 (Discours prononcé le 1er mai 1907 à l'Université de Groningue), où se trouvent signalées, parmi d'autres sources possibles des épisodes galants d'*Eneas*, les *Amours* et les *Héroïdes*. Plus récemment, en 1911, M. Karl Heyl a fait paraître un ouvrage intitulé *Die Theorie der Minne in den ältesten Minneromanen Frankreichs* (*Marburger Beiträge zur romanischen Philologie*, hgg. von Ed. Wechssler, Heft IV). Ce volume a paru après la première publication de mon article sur Ovide et le roman d'*Eneas* dans la *Romania* ; mais l'auteur ne pouvait le connaître. Il mentionne çà et là plusieurs des traits qui marquent l'influence d'Ovide sur les romans courtois français. C'est, de sa part, une lacune assez grave, entre d'autres, d'avoir ignoré le très bon travail de M. Dressler sur *Eneas*, et qui l'entraîne à des erreurs assez importantes (voir notamment, p. 206-7).

elles tendront à montrer de quelle façon l'auteur du roman utilisait à l'occasion les connaissances qu'il avait acquises à l'école, quel parti il tirait de son érudition : et on verra que de nul plus que de lui il n'est vrai de dire qu'il n'a rien inventé, mais que toute son initiative s'est à peu près bornée à transformer et adapter. Le fait une fois établi permettra de comprendre l'exacte valeur des rapprochements que nous ferons ensuite entre *Eneas* et l'œuvre d'Ovide, et qui fourniront la matière de notre deuxième partie.

I

1. — L'histoire du jugement de Paris a été racontée à plusieurs reprises par les auteurs de romans français du XIIe siècle, notamment dans *Troie*, dans *Floire et Blanceflor*, dans *Athis et Prophilias*, et, pour la première fois, dans notre poème. Virgile, dans l'*Énéide*, ne fait qu'une brève mention de la légende ; son imitateur en fait un long récit (v. 99-182). Quelles sont les sources de ce récit, c'est une question qui, jusqu'ici, est restée sans réponse [1].

Rappelons-en les termes. Les traits qui caractérisent la narration d'*Eneas* sont les suivants : la Discorde jette aux trois déesses Junon, Pallas et Vénus, une pomme sur laquelle est écrit en grec qu'elle « en fait don à la plus belle ». Il en résulte une querelle que les concurrentes viennent soumettre au jugement de Paris. En secret, elles lui promettent, pour gagner sa faveur, Junon la richesse, Pallas « le prix de chevalerie », Vénus la plus belle femme du monde. Il donne la pomme à Vénus.

Je relève, parmi les remarques de M. de Grave, celles-ci : que ce récit ne peut avoir été pris dans Ovide, qui ne fait pas mention de la pomme (ni, il faut l'ajouter, de la Discorde) ; — qu'Apulée,

1. Voir édit. de Grave, Introduction, p. LXIV, et Dressler, *Der Einfluss des altfr. Eneas-Romanes auf die altfr. Litteratur*, p. 47 ss.

qui parle de la pomme, ne dit rien ni de la Discorde, ni de l'inscription ; — que, dans Hygin, où il est question de la Discorde et de la pomme, il n'est pas parlé de l'inscription ; — que, dans Lucien, enfin, on trouve tout à la fois la Discorde, la pomme et l'inscription.

Le poète français n'a pas connu Lucien : on peut l'affirmer sans crainte. Et s'il s'en est tenu aux autres sources, il n'a pu y prendre d'indications que touchant la Discorde et la pomme.

La difficulté est de dire où il a trouvé le détail de l'inscription. Or, on lit dans les *Interpretationes* de Donat aux vers 25 ss. du livre I de l'*Énéide* les lignes que voici :

... nam cum Juno in judicio Paridis offensa sit, quod in malo aureo minorem praetulit deam, quaesivit ingenium dicentis aliam, cum dicit judicium Paridis spretaeque injuria formae, ut iniquum non suffecerit judicium Paridis, qui potiori, hoc est reginae deorum omnium praetulit inferiorem, accesserit et formae injuria. Malum quippe aureum dicitur inscriptum fuisse « hoc munus formosior habeto ». Cum ergo datum fuisset Veneri, dupliciter offensa est Juno... etc. [1].

Nous savons donc maintenant où le traducteur a puisé : il s'est servi d'un commentaire de l'*Énéide*. Ce commentaire est-il celui de Donat lui-même ? Je n'oserais le dire. En ce cas, il en aurait combiné les renseignements avec la tradition dont le récit d'Hygin est le représentant. Mais il est bien possible qu'il ait utilisé un commentaire, soit écrit, soit oral, où la combinaison se trouvait déjà faite. Une chose reste sûre : c'est Donat qui a fait connaître au XII[e] siècle la tradition à laquelle se rattache le récit de Lucien, et la forme sous laquelle l'histoire du jugement de Paris a été racontée dans les poèmes français de cette époque, tous imitateurs d'*Eneas* sur ce point, a été déterminée en partie par sa note [2].

1. Edit. Henricus Georgii (*Bibliotheca teubneriana*), t. I, p. 14.
2. L'inscription de la pomme, d'après Lucien, était ἡ καλὴ λαβέτω. Selon

2. — Un certain nombre de traits ajoutés par l'auteur d'*Eneas* à l'*Énéide* ont pour source le souvenir des sept merveilles dont s'enorgueillissait le monde ancien et aussi les légendes qui s'étaient formées ou déposées, à Rome, autour des monuments illustres.

On sait que le merveilleux tient, dans notre roman, une place considérable. Il se manifeste fréquemment dans la description des édifices : ainsi dans celle de Carthage [1], dans celle du tombeau de Pallas [2], dans celle du tombeau de Camille [3]. M. Salverda de Grave a fait, à ce propos, les observations suivantes : « Il est curieux qu'une lampe qui brûle toujours [4] et un archer arrangé comme celui des tombeaux soient mentionnés parmi les miracles que, d'après les légendes populaires, Virgile a faits à Naples... Pourrait-on supposer que, par une singulière combinaison d'idées, le poète du Roman d'Eneas ait voulu mettre en rapport Virgile avec son œuvre ? Parmi les merveilles de Carthage, que nomme notre poète, il parle au vers 537 du Capitole où, quelque bas qu'on y parlât, on était entendu de partout ; ce même trait est raconté du palais que construit dans la légende le poète latin. La concordance me paraît curieuse [5]. » Il n'est pas du tout sûr que la légende de Virgile comprît déjà, au moment où fut composé *Eneas*, les éléments dont parle M. de Grave [6]. Voyons si nous ne trou-

Donat, elle était : « hoc *munus* formosior habeto », à quoi répondent exactement les termes d'*Eneas* :

108 Qu'a la plus bele d'eles treis
Faiseit de la pome le *don*.

Troie porte simplement

3884 Qu'a la plus bele d'eles treis
Sera la pome quitement.

1. V. 409-548.
2. V. 6409-528.
3. V. 7531-724.
4. Voir v. 6509 et 7669.
5. *Eneas*, Introduction, p. xxix, note 1.
6. L'archer à la lampe n'apparaît que relativement tard dans la légende virgilienne, et pour la première fois, semble-t-il, dans le roman des *Sept sages*, v. 3926 ss. Les textes relatifs à cette légende ont été publiés par M. Compa-

verons pas ailleurs l'origine des traits en question du poème.

Arrêtons, d'abord, notre attention sur deux passages.

L'un concerne le capitole de Carthage, bâti de telle sorte que

537 Ja n'i parlast oem tant en bas,
Ne fust oïz en es le pas
Par tot le Capitoile entor.

L'autre (v. 7531 ss.) est relatif au tombeau de Camille. « Set merveilles a en cest mont », dit le poète en commençant ; mais, explique-t-il, il n'y en a pas de plus grande que ce tombeau. Sur quatre bases formées par des lions reposent deux arceaux qui se coupent en croix. De l'endroit où ils se rencontrent s'élance une colonne de sept toises de haut : elle supporte un plateau de vingt pieds de diamètre, et, sur ce plateau, des piliers, disposés en cercle, avec des arcs, supportent un second plateau. Sur ce second plateau, trente piliers, toujours disposés en cercle, avec des arcs, en supportent un troisième. Enfin, sur un troisième étage de colonnes et d'arcs repose un chapiteau à voûte. C'est là qu'est le tombeau. Au sommet de l'édifice se dresse une aiguille dorée avec trois boules autour. En outre, un miroir permet de découvrir les ennemis d'aussi loin qu'ils viennent. Et le poète admire avec insistance l'évasement progressif de ce monument.

Les inventions qu'on vient de voir paraissent être en rapport assez étroit avec certaines traditions relatives aux Sept merveilles[1]. Une liste de ces merveilles, qui semble avoir été très

retti en appendice à son livre intitulé *Virgilio nel medio evo*, 2e édit., Firenze, 1896. Avec le passage en question, comparer l'*Image du monde* (Comparetti, *ouvr. cité*, t. II, p. 196), où il s'agit d'une lampe inextinguible. Sur l'*Image* même, voir Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, Paris, 1911, p. 49 ss. La mention de l'archer qui vise une lampe se retrouve dans *Cleomadès*, édit. Van Hasselt, t. I, v. 1711 ss. — Quant au palais sonore, j'avoue n'avoir rien trouvé dans la légende virgilienne qui rappelle précisément les traits fournis par *Eneas* aux vers 537-49.

1. Pour l'histoire des Sept merveilles dans l'antiquité, on pourra recourir à l'édition donnée par Orelli en 1815 du *De septem orbis miraculis* de Philon

connue, nous a été conservée dans de nombreux manuscrits, dont un du xe siècle [1]. Elle range à leur nombre le capitole de Rome, le phare d'Alexandrie, le colosse de Rhodes, la statue aimantée de Bellérophon, le théâtre d'Héraclée, les thermes d'Apollonius de Tyane, et le temple de Diane d'Éphèse. Voici les indications de ce texte sur le capitole et sur le théâtre d'Héraclée :

Primum miraculum est *Capitolium Rome*, que totius mundi civitatum civitas est. Et ibi consecratio statuarum omnium gentium. Que statue scripta nomina in pectore gentis, cujus imaginem tenebant, gestabant, et tintinnabulum in collo uniuscujusque statue erat ; sacerdotes quoque die ac nocte semper vigilantes eas custodiebant. Et que gens in rebellionem consurgere conabatur contra Romanum imperium, statua illius gentis commovebatur, et tintinnabulum in collo ejus resonabat, ita ut scriptum nomen continuo sacerdotes principibus deportarent, et ipsi absque mora exercitum ad reprimendam eamdem gentem dirigerent... [2].

de Byzance, et à la dissertation de Herm. Schott, *De septem orbis spectaculis quaestiones*, progr. gymn. d'Ansbach, 1891. — Les textes principaux sont ceux de Philon, d'Antipater Sidonius, de Nicétas, pour la Grèce, et, pour les Latins, ceux de Martial, d'Hygin et de Cassiodore. Une foule d'autres écrivains mentionnent isolément telle ou telle merveille : ainsi Hérodote, Diodore, Strabon, Pline, Solin, Valère-Maxime, Aulu-Gelle, Ammien Marcellin, Sidoine Apollinaire, etc.

Pour l'histoire de ces merveilles au moyen âge, voir le riche article de M. H. Omont, *Les sept merveilles du monde au moyen âge* (*Bibliothèque de l'École des chartes*, t. XLIII, 1882, p. 40 ss.). — Les textes latins sont : 1° un opuscule, qui a été imprimé plusieurs fois parmi les œuvres de Bède, et dont il existe de nombreux manuscrits depuis le xe siècle (voir Omont, p. 43 ss., texte p. 47) ; — 2° un traité sur les merveilles humaines (ms. du xiie s., Bibl. nat., 12277, f° 81 ; voir Omont, p. 44, texte p. 50) ; — 3° un traité sur les merveilles naturelles (même ms., f° 82 ; voir Omont, p. 44, texte p. 52) ; — 4° une traduction d'un passage de Grégoire de Nazianze relatif aux sept merveilles, par Cyriaque d'Ancône (ms. du xve siècle, Bibl. nat., nouv. acq. lat. 1424, fin ; voir Omont, p. 47 et p. 57, n. 2, texte p. 56) ; — 5° une note sur le même sujet (ms. du ixe s., Vatican lat. 2949, f° 169 v° ; voir Omont, p. 47, texte p. 57).

1. Voir la note précédente.

2. Édit. Omont, p. 47-48. Sur les statues sonores du Capitole, voir aussi

Quintum est *Theatrum* in *Heraclea* civitate, de uno marmore ita sculptum ut omnes cellulae, mansiones, muri et antra bestiarum ex uno solo lapide conspiciantur, quod super septem cancros, de ipso lapide sculptos, pendens sustinetur. Et nemo intra ipsum tam secrete solus aut cum aliquo loqui potest, ut omnes ipsum non audiant, qui in gyro hujus edificii consistunt [1].

Peut-être n'est-il pas trop hasardé de penser que le poète d'*Eneas*, en décrivant le capitole de Carthage, a combiné des éléments se rapportant les uns au capitole romain, les autres au théâtre d'Héraclée, — à moins (et cela n'a pas d'importance ici) qu'il n'ait trouvé quelque part la combinaison déjà faite. — La légende des statues qui s'agitent et font du bruit au moindre mouvement des nations révoltées fournissait l'idée d'un palais sonore ; et la légende du théâtre d'Héraclée fournissait le détail qui exprime de la façon la plus frappante la sonorité de l'édifice.

L'opinion que nous avançons ne repose, il est vrai, que sur des fondements assez fragiles ; mais elle prend de la force si on considère l'usage que le poète a fait par ailleurs du souvenir des Sept merveilles ; et voici un nouveau rapprochement qui n'est pas sans valeur.

Le phare d'Alexandrie comptait, on l'a vu, dans la pléiade des monuments prodigieux [2] ; et on racontait, au XIIe siècle, qu'un miroir, placé à son sommet, avait permis autrefois de voir venir

les *Mirabilia Romae*, édit. citée de Jordan, t. II, p. 622, l. 4 ss., et n. 3 ; p. 631, n. 14 ; puis Alexandre Neckam, *De naturis rerum*, l. II, cap. 174, et *De laudibus divinae sapientiae*, V, v. 289 ss. (édit. Wright, dans les *Rerum britan. scriptores*), et toute une série d'autres textes (voir Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, t. II, p. 76 et ss. Ajouter Jacques de Varrazze, *Legenda aurea*, édit. Graesse, cap. CLXII [157], p. 718.

1. Édit. Omont, p. 49. Variante pour la dernière phrase : « Et in gyro aut in ipsis mansionibus nemo tam secrete aut solus aut cum aliquo loqui potest, quod omnes qui in circuitu sunt non audiant. »

2. Sur l'histoire de ce phare, voir Thiersch, *Pharos. Antike, Islam und Occident*, Leipzig, 1909 (voir *Journal des savants*, 1912, p. 452 ss.).

les flottes ennemies d'une très grande distance. Benjamin de Tudèle parle de ce miroir dans la relation du voyage qu'il fit en Orient entre les années 1160 et 1173 [1]. Peut-être la fable avait-elle pour origine l'installation d'un observatoire dans l'île par les Arabes et l'emploi de certains instruments d'optique ; et il semble qu'on ait dû la raconter aux pèlerins, qui venaient visiter, à Alexandrie, le tombeau de saint Marc [2].

Il y a certainement un rapport entre ce miroir et celui que l'auteur d'*Eneas* a placé au sommet du tombeau de Camille. Dans la légende, Virgile place aussi un miroir du même genre en haut du capitole de Rome, et M. de Grave aurait pu joindre cet exemple à ceux dont il a été question ci-dessus [3]. Mais cette anecdote n'apparaît pour la première fois que dans les textes des *Sept Sages* [4], de *Cleomadès* [5] et de *Renart le contrefait* [6]. C'est pourquoi on doit penser que la source du roman d'Eneas n'a pas dû être la légende de Virgile, mais la tradition plus ancienne ou une des formes de la tradition plus ancienne dont cette légende s'est enrichie après coup [7].

1. Benjamin de Tudèle, dans le recueil des *Voyageurs anciens et modernes*, p. p. É. Charton, t. II, p. 216. La plus récente édition du texte hébreu, accompagné d'une traduction anglaise, a été donnée par Marcus N. Adler, dans la *Jewish quarterly review*, t. XVI (1904), p. 453 et fasc. ss.

2. C'est du moins ce qu'on peut déduire du fait qu'Alexandrie et le tombeau de saint Marc sont ordinairement mentionnés dans les Itinéraires du voyage en Terre sainte. Voir, par exemple, Arculphe, *Itiner.*, chap. 30 ; Bède, *De locis sanctis*, chap. 18 ; Benjamin de Tudèle, *pass. cité*.

3. Voir p. 76.

4. Édit. Keller, v. 3972 ss.

5. Édit. Van Hasselt, t. I, v. 1691 ss.

6. Voir Du Méril, *Mélanges*, p. 440 ss., cité par Comparetti, *ouvr. cité*, t. II, p. 81.

7. La présente étude, dont l'essentiel a paru dans la *Romania* en 1911, avait été déjà envoyée à l'imprimeur quand j'eus connaissance de l'étude de M. A. Hilka sur l'*Historia Alexandri magni* de Liegnitz, parue dans les *Romanische Forschungen*, t. XXIX (1910), p. 1 ss. Le texte que M. Hilka a examiné et publié mentionne le miroir magique au sommet d'une tour bâtie en Égypte

Ainsi se fait jour, à côté de celui du Capitole et du théâtre d'Héraclée, le souvenir du phare d'Alexandrie. Et voici enfin celui du temple d'Éphèse.

On l'a vu, le poète, au vers 7531, annonce que le tombeau de Camille est plus beau qu'aucune des Sept merveilles, et il est clair par conséquent que, ici, les ayant nommées, il y a songé. D'autre part, si on examine de quelle façon le tombeau est bâti, on lui trouvera de grandes ressemblances avec le temple légendaire d'Éphèse. La description qui en est faite est très composite, et les éléments en ont été rapportés de différents côtés : tels ont pu venir, par exemple, du temple de Salomon, qui était rangé quelquefois parmi les Sept merveilles [1] et d'autres, nous le verrons plus loin, du souvenir déformé de certaines constructions romaines ; mais l'idée d'un édifice à plusieurs étages soutenus par des colonnes et qui vont en s'élargissant de la base au sommet, paraît avoir été inspirée par celle du temple de Diane, dont voici la description d'après le *De septem miraculis mundi* déjà cité :

Septimum [miraculum] est templum Dianae. Super quatuor columnas prima fundamenta posita sunt arcuum, deinde paulatim succrescens, super quatuor arcus eminentiores lapides arcubus prioribus positi. Super quatuor octo columnae et octo arcus porrecti, inde tercio ordine equa ponderatione per quatuor partes succrescens semper eminentiores lapides positi. Super octo sexdecim fundati sunt ; super sexdecim triginta duo, iste ordo quartus est. In quinto ordine sexaginta quatuor columnae et arcus succrescunt ; et super sexaginta quatuor centum viginti et octo columnae finem faciunt tam mirabilis edificii [2].

par Neptanabus, et c'est, pense aussi ce critique, à un souvenir des *Septem mirabilia mundi* que cette mention est due. Notre rencontre me paraît être une preuve en faveur de la vérité de nos thèses.

1. Par exemple dans le texte II (voir ci-dessus, p. 78, note), ou déjà dans Sidoine Apollinaire, IV, ép. 18.

2. Édit. Omont, p. 49-50. Sur le temple d'Éphèse, voir la dissertation de Cl. Le Menestrier, *De templo Dianae Ephesiae*, 1688. Voir aussi l'article de la *Real-Encyclopädie* de Pauly-Wissowa, t. V, col. 2807 ss.

Et si l'on se demande pourquoi l'auteur d'*Eneas* aurait pensé au temple d'Éphèse à propos de Camille, il ne faudra pas oublier que ce temple passait pour avoir été bâti par les Amazones [1], et que Camille, aux yeux de notre poète, était précisément une Amazone ; en sorte que la rencontre a pu se faire naturellement dans son esprit entre l'idée du tombeau de Camille et celle du temple d'Éphèse.

Voilà comment, dans le roman d'*Eneas*, la légende des Sept merveilles est venue ajouter un ornement au récit virgilien.

Au reste, il ne faut pas prétendre que l'auteur d'*Eneas* ait été le premier à utiliser des souvenirs de cette provenance dans la description d'œuvres imaginaires, ni même, dans une certaine mesure, à les combiner de la façon qu'il a fait. On trouve, en effet, entre son poème et la plus ancienne version latine de la *Lettre du Prêtre Jean* des rapports qui ne peuvent être dûs au hasard, et c'est, semble-t-il, dans ce dernier texte, que se trouve la plus ancienne combinaison du temple merveilleux d'Éphèse et du miroir magique. Mais, même s'il a subi une influence de la *Lettre*, l'auteur du roman, nous le verrons [2], a laissé paraître qu'il connaissait directement, sous une forme plus ou moins dérivée, l'histoire des Sept merveilles.

Une question reste encore à résoudre. Est-il possible de se représenter de quelle façon notre poète a eu connaissance de cette his-

La réputation de ce temple au moyen âge était fort grande. A la fin de la traduction de Grégoire de Nazianze par Cyriaque d'Ancône, dont il a été question plus haut (p. 78, note), on lit dans le ms. cette note que M. Omont n'a pas jugé à propos d'imprimer : « Ego vero precellentissimum illud Diane [E]phesie templum a Gregorio hac in parte praetermissum esse miror. »

1. Voir déjà Pline, *Hist. nat.*, V, xxxi, 4 ; puis, pour ne citer que les textes familiers au moyen âge : Isidore, *Etymol.*, XV, 38, et Hygin. Les écrivains du moyen âge même ne l'ignoraient pas et la pièce V (voir ci-dessus, p. 78, note) mentionne le temple en ces termes : « Aedis Dianae Epheso quam constituit Amazon. »

2. Ci-dessous, dans l'article intitulé *Le roman d'Eneas et la Lettre du Prêtre Jean.*

toire et quelles sont les circonstances qui l'ont imposée à son attention ? Nous le croyons ; et ce qui apparaît avec une suffisante netteté, c'est l'importance de l'influence qu'ont exercée sur son invention certaines légendes qui se contaient dans la ville de Rome, vraisemblablement aux pèlerins, tandis qu'ils visitaient les édifices de la cité.

Notons deux faits certains, qui se rapportent l'un au tombeau de Camille, l'autre au tombeau de Pallas.

Après avoir décrit l'édifice où est déposé le corps de Camille, notre poète décrit la « tombe » même, et il place en cet endroit les détails suivants :

7669 Desor la tombe en mileu dreit
Une chaeine d'or pendeit...
7673 A l'un des chiés de la chaeine
Pendié la lanpe, ki fu pleine
D'un chier oile de tel maniere
Que molt geta clere lumiere ;
Ne ja par feu ne defaldra,
Toz tens ardeit, toz tens durra...
7685 Li altre chiés de la chaeine,
Ki la lanpe conduist et meine,
A un piler de travers vint :
Uns colons d'or el bec la tint...
7695 Un archier ot de l'altre part,
Tresgetez fu par grant esguart ;
Endreit le colon ert asis
Sor un perron de marbre bis ;
Son arc tot entesé teneit
7700 Et cele part visot tot dreit.
Li boldons esteit encochiez
Et esteit si apareilliez,
Que le colon de bot ferist
7704 Tantost com de la corde issist.
Li archiers puet longues viser

Et toz tens mais l'arc enteser,
Mais ja li boldons n'en istreit,
Se primes l'arc ne destendeit
Li laz d'une regoteore
Ki apareilliez ert desore,
Ki teneit l'arc toz tens tendu.
A un sofle fust tot perdu :
Ki soflast la regoteore,
Et el destendist en es l'ore
Et li archiers idonc traisist
Dreit al colon, si l'abatist,
Donc fust la chaeine rompue
Et la lanpe tote espandue.

Cette donnée d'un feu inextinguible que vise un archer, contenue dans toute une série d'autres documents [1], se rattache, au moins pour sa provenance la plus prochaine, à une tradition romaine, dont Guillaume de Malmesbury s'est fait l'écho, disant qu'elle était de ces choses « quæ per omnium ora volitant ». Ce chroniqueur, racontant les opérations magiques de Gerbert, fait le récit suivant [2] :

Erat juxta Romam in campo Martio statua, aerea an ferrea incertum mihi, dexterae manus indicem digitum extentum habens, scriptum quoque in capite : « Hic percute ». Quod superioris aevi homines ita intelligendum rati quasi ibi thesaurum invenirent, multis securium ictibus innocentem statuam laniaverant. Sed illorum Gerbertus redarguit errorem, longe aliter ambiguitate absoluta : namque meridie, sole in centro existente, notans quo protenderetur umbra digiti, ibi palum figit ; mox superveniente nocte, solo cubiculario laternam portante comitatus, eo contendit. Ibi, terra solitis artibus dehiscens latum ingredientibus patefecit introitum : conspicantur ingentem regiam,

1. Voir Graf, *Roma nella memoria del medio evo*, t. I, p. 161 ss.

2. Willelmi Malmesbiriensis monachi *De gestis regum anglorum*, édit. W. Stubbs (*Rerum britan. scriptores*), t. I, 1887, lib. II, § 169.

aureos parietes, aurea lacunaria, aurea omnia ; milites aureos aureis tesseris quasi animati oblectantes ; regem metallicum cum regina discumbentem, apposita obsonia, astantes ministros, pateras multi ponderis et pretii, ubi naturam vincebat opus. In interiore parte domus carbunculus, lapis in primis nobilis et parvus inventu, tenebras noctis fugabat. In contrario angulo stabat puer, arcum tenens extento nervo et arundine intenta. Ita in omnibus, cum oculos spectantium ars pretiosa raptaret, nihil erat quod posset tangi etsi posset videri ; continuo enim ut quis manum ad contingendum aptaret, videbantur omnes illae imagines prosilire, et impetum in praesumptorem facere. Quo timore pressus, Gerbertus ambitum suum fregit ; sed non abstinuit cubicularius quin mirabilis artificii cultellum, quem mensae impositum videret, abriperet, arbitratus scilicet, in tanta praeda, parvum latrocinium posse latere. Verum mox, omnibus imaginibus cum fremitu exsurgentibus, puer quoque, emissa arundine in carbunculum, tenebras induxit ; et, nisi ille monitu domini cultellum rejicere accelerasset, graves ambo poenas dedissent.

Ainsi, il est bien clairement prouvé par le texte de Guillaume que notre poète, en décrivant la « tombe » de Camille, s'est inspiré d'une légende romaine. Et c'est à Rome encore qu'il a puisé au moins une partie de son information quand il a décrit le tombeau de Pallas. Ce qu'il dit en ce passage doit, en effet, être mis en parallèle avec un autre témoignage de Guillaume, qui nous renseigne d'une façon décisive sur la provenance de l'idée et des détails qui remplissent les vers 6460-520 d'*Eneas*[1]. Voici les textes :

Gesta.	*Eneas.*
Tunc corpus Pallantis filii Evandri, de quo Virgilius narrat, Romae repertum est illibatum, ingenti stupore omnium, quod tot secula incor-	*Les vers* 6464-84 *contiennent une description détaillée de la façon dont le corps de Pallas a été embaumé.*

1. Pour d'autres témoignages sur la même découverte, voir Liebrecht, *Gervasius von Tilbury Otia imperialia*, p. 78, rem. 14.

ruptione sui superavit : quod ea sit natura conditorum corporum, ut, carne tabescente, cutis exterior nervos, nervi ossa contineant. Hiatus vulneris quod in medio pectore Turnus fecerat quatuor pedibus et semis mensuratum est.

Epigraphium hujusmodi repertum :

Filius Evandri Pallas, quem lancea Turni
Militis occidit more suo, jacet hic.

. . . .

V. 6488 ss.

Dessus la creste ot une liste ;
De fin or fu, deus[1] vers i ot,
La letre et li escriz sonot :
« En cest tombel gist ci dedenz
Pallas li proz, li bels, li genz,
Ki fu fiz Evander le rei :
Turnus l'ocist en un tornei. »

Ardens lucerna ad caput inventa arte mechanica, ut nullius flatus violentia, nullius liquoris aspergine valeret extingui. Quod, cum multi mirarentur, unus, ut semper aliqui

V. 6510 ss.

Une lanpe ot desor pendue ;
D'or esteit tote la chaeine ;
La lanpe fu de basme pleine ;
Ce fu merveillose richece,
De beston[2] en esteit la mece,

1. On remarquera la concordance de ce nombre avec celui des vers latins rapportés dans les *Gesta* de Guillaume.

2. Au glossaire de l'édition, *beston* est traduit par *béton*. G. Paris a déjà relevé cette inadvertance. Il s'agit de l'asbestos, auquel les naturalistes anciens prêtent, en effet, la même propriété que notre poète. Les *Gesta* ne fournissent pas la même précision sur la lampe inextinguible. D'où l'auteur français a-t-il tiré le détail en question ? Peut-être d'un traité d'école. On lit dans Isidore de Séville, *Etymol.*, XVI, IV, 4, à propos de l'asbestos : « ... nomen sortitus eo quod accensus semel numquam extinguitur. De quo lapide mechanicum aliquid ars humana molita est, quod gentiles capti sacrilegio mirarentur. Denique in templo quodam fuisse Veneris fanum, ibique candelabrum et in eo lucernam sub divo sic ardentem ut eam nulla tempestas, nullus imber extingueret. » Mais peut-être la légende romaine exploitée par l'auteur d'*Eneas* comportait-elle elle-même le renseignement sur l'asbestos. Cette pierre joue un certain rôle dans les récits qui se faisaient autour des monuments de la Ville. On lit dans un ms. de la version rédigée vers 1150 des *Mirabilia Romae*, édit. Jordan, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, t. II, p. 638 : « s. Balbina in Albiston (*var.* Asbeston). Ibi fuit candelabrum factum de lapide albeston qui semel accensus et sub divo positus numquam aliqua

solertius ingenium in malis habent, stilo subtus flammam foramen fecit ; ita introducto aere, ignis evanuit.

D'une piere que l'en alume,
Tel nature a et tel costume :
Ja puis esteinte ne sera,
Ne nule feiz ne desfera.
Li reis fist la lanpe alumer,
N'onc puis n'i estut recovrer.

Corpus, muro applicitum, vastitate sui moenium altitudinem vicit ; sed procedentibus diebus stillicidiis rorulentis infusum, communem mortalium corruptionem agnovit, cute soluta et nervis fluentibus.

Une allusion à la taille du corps se trouve aux v. 6505 *ss. :*
Molt fu riche la sepolture
Et molt par fu bien a mesure
Al chevalier ki granz esteit.

Ce que l'on vient de voir de l'archer placé dans le tombeau de Camille et de la sépulture de Pallas prouve que les merveilles de la Ville ont eu leur part dans l'inspiration de notre poète. Mais cette part est-elle seulement celle que nous venons de faire, et ne se pourrait-il pas que les merveilles du monde se fussent déjà confondues avec les merveilles de la Ville ? Il semble, en effet, que des merveilles à l'origine attribuées à des régions diverses ont été peu à peu localisées à Rome, comme si la capitale avait absorbé en elle la gloire de toutes les provinces. On serait alors conduit à se demander si l'auteur d'*Eneas* a bien utilisé, comme nous l'avons supposé plus haut, le texte du *De septem miraculis*, et s'il n'a pas connu simplement, par voie écrite ou orale, ce que Rome avait adopté, en l'adaptant, de ces merveilles. Nous en doutons ; car il est peu probable qu'un clerc cultivé, comme l'était, nous le verrons, notre poète, ait ignoré un traité aussi fameux que le *De septem miraculis* ; mais, même s'il s'en est servi, il reste que plusieurs passages d'*Eneas*, inexplicables par ce seul texte, ont leur source dans le prestige des merveilles romaines.

ratione extinguebatur. Qui locus ideo dicitur Albeston quia ibi fiebant albe stole imperatorum. » *Albeston*, comme *beston* dans le roman français, est une déformation d'*asbestos*, due peut-être, dans les *Mirabilia*, à une erreur de lecture (*l* pour *s*) et origine d'une étymologie absurde.

3. — Il y a, dans *Eneas*, toute une série d'autres inventions, qui se rattachent plus ou moins directement à des traditions antiques.

Ainsi, il est difficile de ne pas admettre que les « trois fées sœurs » qui tissèrent la « pourpre noire » de Camille (v. 4015 ss.), ou que les trois déesses qui firent le « bliaut » funèbre de Pallas (v. 6391 ss.) doivent être identifiées avec les trois sœurs filandières ou tisserandes de la mythologie gréco-romaine, avec les Parques.

Décrivant les remparts de Carthage, le poète dit qu'ils ont été bâtis avec de l'aimant (*mangnete*), pierre « molt dure », et, ajoute-t-il,

La mangnete est de tel nature,
Ja nus oem armez n'i venist,
Que la pierre a sei nel traisist :
Tant n'i venissent o halbers,
Ne fussent lués al mur aers.

Plus loin, il imagine que Messapus, « fiz Neptuni, le deu marage », possède des chevaux dont il fait cette description :

Poltrels orent de Capadoce,
Ki n'ont mehaing, jale ne boce,
D'un merveillos haraz de mer,
Et molt sont legier a armer ;
Chevals n'a soz ciel plus vaillanz,
Mais ne vivent que seul treis anz,
Avant n'en puet uns seuls durer ;
Ne sont des ives de la mer
Ki en mer vivent seulement,
Si com convient, totes del vent ;
Molt par en sont buen li poltrel
Et a merveille sont isnel,
Et molt sereient de grant pris
Se viveient neuf anz o dis,

M. de Grave a pensé que cette invention des remparts aimantés et des chevaux marins devait avoir des origines orientales, et il considère comme certain que l'auteur a connu le *Voyage de Sindbad* [1]. En fait, il existe bien, dans le roman, des éléments de provenance orientale ; et par exemple, si Eneas et ses compagnons dressent leurs tentes au milieu d'une enceinte carrée formée d'étoffes tendues, c'est peut-être que le poète a pensé à une coutume des Arabes, qui entouraient aussi leurs pavillons d'une enceinte de toile [2]. De plus, contrairement à ce que j'ai d'abord cru [3], le trouveur n'a pas inventé à lui tout seul l'idée des remparts aimantés. Mais il faut écarter, pour ce point, la supposition d'une source orientale récente telle que le *Voyage de Sindbad*. La vraie source se trouverait bien plutôt dans un texte plus ancien et beaucoup mieux à la portée de nos poètes, texte hellénique passé en latin, le *Commonitorium Palladii* [4]. Et pour ce qui est des chevaux marins, il est certain qu'ils ne proviennent pas de récits orientaux, mais que l'idée en a été puisée dans des traditions latines de l'Occident. Voici comment. Virgile appelle Messapus « equum domitor, Neptunia proles » (VII, 691). Or, son traducteur n'était pas sans connaître l'équipage dans lequel Neptune est représenté par les poètes antiques. Il avait pu trouver dans

1. *Eneas*, Introd., p. LXVII.

2. Voir les *Prolégomènes* d'Ibn Khaldoun (*Notices et extraits*, t. XX, 2e série, p. 68 ss.) et aussi les textes cités par Schultz, *Das höfische Leben*, t. II, p. 214.

3. Voir *Romania*, t. XL (1911), p. 171.

4. Édition Fr. Pfister, d'après un ms. de Bamberg (XIe s.), parmi ses *Kleine Texte zum Alexanderroman* (*Sammlung vulgärlateinischer Texte*). Voir le § I (comp. *Pseudo-Kallist.*, III, 7), p. 2 : « Sunt autem mille aliae insulae in rubro mari, quae sunt subditae ad istam praedictam insulam, in quibus sunt illi lapides, quos magnetes nominamus, qui trahunt ad se ferrum. Etiam si qualiscumque navis advenerit, quae habuerit de ferro clavum, statim apprehendent eam et non dimittunt eam. » Ce trait se retrouve ensuite dans d'autres écrits et, par exemple, dans l'encyclopédie de Barthélemy l'Anglais.

Stace, par exemple, qui était alors extrêmement étudié, la mention des chevaux marins dont ce dieu attelait son char :

Théb., II, 45 Illic Aegaeo Neptunus gurgite fessos
In portum deducit equos : prior haurit arenas
Ungula, postremi solvuntur in aequora pisces.

ou :

Achil., I, 59 Illi spumiferos glomerant a pectore cursus,
Pone natant delentque pedum vestigia cauda.

Il a prêté au fils les mêmes chevaux qu'au père ; et, se plaisant à les décrire en détail, il a puisé dans Pline ou dans Solin. On lit, en effet, dans Pline, que Solin reproduit ici exactement : « edunt equae et ventis conceptos ; sed hi nunquam ultra triennium aevum trahunt [1]. » Et voilà pourquoi les juments du poète français sont fécondées par le vent (v. 3942-44) ; voilà pourquoi leurs poulains ne vivent que trois ans (v. 4941-42).

Il y a des cas, d'ailleurs, où l'auteur d'*Eneas* s'est servi de sources relativement récentes, comme le prouve à elle seule la mention de l'oiseau calade (v. 7467) [2].

Toutefois, il est peu probable que ces sources aient été des traités en langue vulgaire. M. de Grave a remarqué que certains animaux décrits dans le roman sont aussi nommés et décrits dans

1. Pline, IV, xxxv, 4 ; Solin, *Collectanea rerum memorabilium*, XLV, 18, édit. Mommsen, 1895, p. 177, l. 2. La même information se trouve dans saint Augustin, *De civitate Dei*, XXI, v, 1, et dans Honorius, *Imago mundi*, I, 29. Comp. le *Liber monstrorum*, où il s'agit d'une race formée par l'accouplement de monstres marins et de chevaux.

2. La tradition relative à cet oiseau est inconnue aux naturalistes de l'antiquité latine, tels que Pline. Ni Solin, ni Isidore non plus n'en parlent. Il en faut rechercher la source dans le *Physiologus*, c'est-à-dire du côté de l'Orient. Le texte latin le plus ancien qui s'y rapporte est peut-être celui qu'a publié dom Pitra dans son *Spicilegium Solesmense*, t. III, p. 418. Voir aussi Cahier, *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 130.

le *Bestiaire* de Philippe de Thaon ; ainsi les crocodiles, l'oiseau calade, le cetus, et l'oiseau qui fait son nid sur l'eau [1]. Les rapprochements qu'il indique sont justifiés ; mais les ressemblances sur lesquelles ils sont fondés sont dues à l'imitation d'une source commune plutôt qu'à celle du *Bestiaire* par *Eneas*. Tous les renseignements qu'il donne et qui se retrouvent dans le *Bestiaire*, l'auteur d'*Eneas* pouvait les trouver dans d'autres traités divers, qui lui fournissaient en même temps tels traits absents du *Bestiaire*.

Ainsi, l'oiseau calade est décrit dans beaucoup de traités latins dérivés du *Physiologus* [2], par exemple le *De bestiis et aliis rebus* attribué (faussement, d'ailleurs) à Hugues de Saint-Victor [3]. L'oiseau merveilleux qui pond au fond de la mer et qui couve ses œufs en flottant sur l'eau, doit être rapproché sans doute de la « fulica » du *Bestiaire* de Philippe ; mais cette même fulica est déjà décrite par Isidore de Séville :

Est enim avis stagnensis, habens nidum in medio aquae, vel in petris, quas aquae circumdant, maritimoque semper delectatur profundo. Quae dum tempestatem persenserit, fugiens in vado ludit [4].

Et Hugues de Saint-Victor reproduit la même information [5]. Le cetus figure dans le *Physiologus* [6] ; les recueils de gloses en

1. *Eneas*, Introd., p. LXVII-LXIX.
2. Voir, par exemple, les *Dicta Johannis Crisostomi de naturis bestiarum*, n° 26, p. p. Heider (*Archiv für Kunde oester. Geschichts-Quellen*, t. II, 1850, p. 552 ss.), d'après un ms. du XI[e] s. ; le *De bestiis et aliis rebus*, l. I, c. 48, et l. II, c. 31 ; et je renvoie au dénombrement des bestiaires latins qu'a fait R. Reinsch dans son édition du *Bestiaire* de Guillaume le Clerc, *Einleit.*, p. 56 ss. (*Altfranzösische Bibliothek*, t. XIV).
3. Voir la note précédente.
4. Voir *Etymol.*, l. XII, § 53.
5. Voir *De bestiis et aliis rebus*, I, 58.
6. Voir dom Pitra, *Spicileg. Solesmense*, t. III, p. 352, 383, 386, et Cahier, *ouvr. cité*, t. III, p. 253.

parlent fréquemment [1] ; il est mentionné par Isidore [2], et il est longuement décrit par Hugues [3]. Enfin l'histoire des crocodiles qui font ou laissent curer leur bouche et l'intérieur de leur corps par des oiseaux, se rattache à une tradition dont l'origine est déjà, parmi les Latins, dans Pline [4] ; de là elle a passé dans Solin [5] et dans Hugues de Saint-Victor [6]. On n'oserait dire, du reste, que l'auteur d'*Eneas* l'y ait prise ; car il présente les oiseaux comme utiles aux crocodiles, alors que, chez les autres auteurs, et dans le *Bestiaire* aussi, ces oiseaux, en pénétrant dans les organes de l'amphibie, lui donnent la mort. M. de Grave cite précisément un passage d'Apulée où l'oiseau dont il s'agit, ami du crocodile, arrache les sangsues de sa gueule [7] : le texte d'*Eneas* paraît se rapporter à une tradition plus voisine de cette dernière que de celle de Pline et de ses imitateurs.

4. — On le voit, il y a dans *Eneas* des éléments, étrangers au texte de Virgile, qui viennent de l'antiquité, mais pas toujours directement. Il est remarquable, en particulier, que l'auteur, s'il connaissait Stace comme la plupart des clercs ses contemporains, n'en a guère subi l'influence qu'à travers le roman de *Thèbes*. Ses emprunts à ce poème sont, d'ailleurs, nombreux et notables. M. E. Langlois, occupé à établir la chronologie des romans de *Thèbes*, d'*Eneas* et de *Troie*, a relevé trois passages de *Thèbes* qui auraient été certainement imités par l'auteur d'*Eneas* [8].

1. Voir *Corpus glossariorum latinorum*, édit. Goetz, t. VI, p. 205.
2. Voir *Different.*, l. I, § 125.
3. Voir *De bestiis et aliis rebus*, II, 36.
4. Voir *Hist. nat.*, VIII, XXXVII, 1 ss.
5. Voir *Coll. rerum memorab.*, XXXII, 22.
6. Voir *De bestiis et aliis rebus*, II, 8, et III, 55.
7. Voir *Apologie*, IV, 21.
8. E. Langlois, *Chronologie des romans de « Thèbes », « d'Eneas » et de « Troie »* (*Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXVI, 1905, p. 107 ss.).

Il imprime d'abord parallèlement les textes suivants :

Thèbes.

V. 2028 ss.

Del ciel saveit tot le secrei ;
Il prent respons et giete sorz
Et revivre fait homes morz ;
De toz oiseaus sot le latin,
Soz ciel n'aveit meillor devin.

Eneas.

V. 5056 ss.

D'oisels saveit toz les langages
Et molt saveit bien deviner
Et geter sorz et enchanter ;
Soz ciel n'aveit meillor devin.

V. 1909 s.

El resuscitë homes morz
Et devinë et gete sorz.

Et il considère qu'ils prouvent la dépendance d'*Eneas* par rapport à *Thèbes*. Les raisons qu'il en donne compteraient, s'il n'y avait pas moyen d'expliquer les ressemblances de ces textes autrement qu'en admettant une imitation de l'un par l'autre. Mais, d'une part, les vers 5056-59 d'*Eneas* peuvent très bien passer pour une amplification de l'endroit correspondant de Virgile [1], les détails « et geter sorz et enchanter » étant venus, par surcroît, pour les besoins de la rime. Quant au vers 1909, il ne faut pas négliger que l'*Énéide* donne l'indication : « Nocturnosque movet Manes [2]. » D'autre part, on verra plus loin que le passage 1909-1926 d'*Eneas* paraît, dans son ensemble, avoir été inspiré par le souvenir de certaines lectures antiques, qui dispensent de recourir à l'idée d'une imitation de *Thèbes* par *Eneas*. Ainsi la rencontre signalée peut n'être due qu'à l'identité du sujet traité, et dont les différents éléments étaient fournis, dans l'un et l'autre cas, par la tradition antique.

En revanche, les ressemblances relevées par M. Langlois en d'autres endroits ne peuvent avoir pour origine que l'imitation d'un texte par l'autre, et plus précisément de *Thèbes* par *Eneas*. Voici comment les auteurs des deux romans ont fait le portrait, l'un d'Antigone arrivant dans le camp de Polynice, l'autre de

1. *Énéide*, IV, 483 ss.
2. *Ibid.*, 490.

Camille arrivant dans celui de Turnus. M. Langlois remarque avec raison que le second de ces portraits est calqué sur le premier, « avec des surcharges et quelques modifications dont le mauvais goût trahit de prime abord le plagiaire ».

Thèbes.	*Eneas.*
	(*Description de la beauté de Camille*)
	V. 4009 ss.
	[Chevels ot sors, lons jusqu'as piez,
V. 3807 s.	A un fil d'or les ot treciez ;] [1]
D'une porpre inde fu vestue	Bien fu la dame estreit vestue
Tot senglement a sa char nue...	De porpre neire a sa char nue...
V. 3813 ss.	V. 4021 ss.
Vestue fu estreitement,	Vestue fu estreitement,
D'un baudré ceinte laschement ;	Desus fu ceinte laschement
	D'une sorceinte a or brosdee...
	V. 4025 s.
Chaucice fu d'un barragan	Chalciee fu d'un siglaton,
Et d'un sollers de cordoan ;	Si soller furent d'un peisson...
	V. 4029 s.
Sis manteaus fu, ço m'est vis, vairs,	Ses mantels fu riches et chiers
Et afubla s'en en travers :	Et fu toz faiz a eschaquiers...
	V. 4045 ss.
Les panz en ot bien entroverz,	Ele en ot entroverz les pans,
Que li costez fu descoverz.	Que li parut li destre flans,
[Les cheveus ot et lons et sors,	
Plus reluisanz que n'est fins ors :	
D'un fil d'argent sont galoné,	
Pendirent le sor le baudré.]	
El chevauchot un palefrei	Et chevalchot un palefrei
Qui fu l'autr' ier tramis le rei :	Qui soz li meine grant esfrei.
[Bien amblanz fu] et bien delivres,	
Sis prez esteit de treis cenz livres ;	

1. J'ai mis entre crochets les passages qui contiennent les mêmes détails dans les deux textes, mais qui n'occupent pas la même place dans le développement.

Et fu toz neirs, ne mais les hanches Et les espaules, qu'il ot blanches, Et les costes et les oreilles Et les jambes, que sont vermeilles.	*longue description de la robe du cheval* (v. 4049-4068).
Le frein ot precios et gent, Les renes sont de fil d'argent, La cheveçaille de fin or : Les pierres valent un tensor.	V. 4069 ss. [Li palefreis fu bien anblanz,] Et li freins fu molt avenanz ; De fin or fu li cheveçals, Faiz a pierres et a esmals, Et les resnes de fin argent...
D'un blanc ivuere fu la sele	V. 4075 ss. La sele ert buene, et li arçon Furent de l'oevre Salemon, A or taillié de blanc ivoire...
Et d'un brun paile la sorsele,	V. 4079. De porpre fu la coverture...
Et li estreu et la peaigne Sont tuit massiz de l'or d'Espaigne.	V. 4083 s. Li estrier furent de fin or, Li peitrals valut un tresor.

Le troisième rapprochement que fait M. Langlois est le suivant :

Thèbes.	*Eneas.*
V. 5173 ss.	V. 465 ss.
Ses contes ot, si com jo crei, En la cité estre le rei ; Et si aveit set maistres rues Et set portes et set eissues : Chascuns sa rue ot herbergiee Des ses contes o sa maisniee, Et en la rue principal Furent herbergié li reial ; Chascuns des set sa porte aveit Et chascuns par sa porte eisseit.	Set maistres portes i aveit ; Uns cuens sor chascune maneit. Son feu en teneit et sa terre ; Se a Cartage sordeit guerre, Chascun conte estoveit servir Et set cent chevaliers tenir.

Il est certain que les ressemblances de ces deux derniers passages ne sauraient être fortuites ; d'autre part, les détails contenus dans *Thèbes* étaient fournis à l'auteur par Stace, alors qu'ils ne l'étaient pas à celui d'*Eneas* par Virgile ; enfin, en dehors de *Thèbes*, il n'y a pas, comme pour les vers 1909 ss., de texte familier au moyen âge, d'où un écrivain ait pu tirer les traits dont il est

ici question. Aussi est-il tout à fait probable que nous nous trouvons en présence d'une imitation de *Thèbes* par *Eneas.*

Aux preuves qu'a données M. Langlois j'en joindrai une nouvelle qui me paraît assez forte. Dans le roman de *Thèbes*, la grande bataille éclate, sous les murs de la ville, à la suite du meurtre de la tigresse sacrée des Thébains commis par les soldats d'Adraste :

> 4281 Por neient et por legerie
> Comença le jor la folie.

De même, dans le roman d'*Eneas*, les premières hostilités entre les Troyens et les Latins sont provoquées par le meurtre du cerf apprivoisé de Silvia, que tue Ascagne :

> 3521 Et par molt petite aventure
> Mut la guerre, ki tant fu dure...

Et voici comment sont décrits les deux animaux, ou du moins voici quelques-uns des vers qui leur sont consacrés :

Thèbes.

V. 4289 ss.

Donissez le o char o pain,
El le manjast en vostre main ;
De vin beüst plein un grant cuevre,
Donc l'avreiez tote jor evre :
Idonc saillist, idonc joast,
Tant que trestot vos enoiast.
Ele aveit enz el front davant
Un escharboncle mout luisant :
Ne cuit que onc en nule beste
Veïst on itant gente teste ;
Si aveit ele tot le cors
Plus reluisant que nen est ors.
Ne la vousist perdre li reis
Por treis cenz livres de maneeis.

Eneas.

V. 3543 ss.

La dameisele o lui jocit
Et il tant bien la conoisseit,
Que, des que ele l'apelot,
Devant ses piez s'agenoillot,
Les piez li torchot a sa main,
A son escoz manjot le pain,
A molt grant trait beveit le vin :
Por seissante livres d'or fin
Nel volsist perdre la meschine.
Tant ert li cers de buene orine,
Que la nuit serveit al mangier,
Si ert en leu de chandelier
Devant le pere a la pucele.
Merveilles ert sa teste bele,
Quant uns granz cierges li ardeit
Sor chascun raim que il aveit.

Les ressemblances de ces deux passages sont indéniables. Il faut mettre notamment en rapport les vers suivants : *Thèbes* 4289-92 et *Eneas* 3548-49, *Thèbes* 4301-02 et *Eneas* 3550-51, *Thèbes* 4293-94 et *Eneas* 3543-46. Quant à l'idée du cerf dont les cornes servent de chandelier, elle n'est pas sans relation avec celle de la tigresse portant sur son front une escarboucle [1]. Comment expliquer ces circonstances ? La partie que nous avons citée de la description du cerf dans *Eneas* ne correspond à rien dans le texte de Virgile. Celle de la tigresse dans *Thèbes* est, de son côté, très fantaisiste ; mais, du moins, elle doit à Stace le détail que l'animal buvait du vin :

VII, 575 Expectantque cibos, fusoque horrenda supinant
Ora mero.

Ce trait est une indication précieuse. En effet, on ne peut le considérer comme ordinaire aux bêtes apprivoisées ; et si Stace l'a imaginé, c'est parce que, dans son poème, les tigresses dont il est question étaient consacrées à Bacchus. Sans en comprendre la signification, l'auteur de *Thèbes* l'a reproduit ; et le reprenant à son tour, l'auteur d'*Eneas* s'est dénoncé comme un imitateur. Nous savons maintenant que la description du cerf est une réplique de celle de la tigresse [2].

1. On sait que l'escarboucle passait pour répandre de la lumière pendant la nuit. Cette croyance était très ancienne. Saint Augustin considère le fait comme couramment admis (voir *De doctrina christiana*, l. II, § 23, édit. des Bénédictins). Aux textes qui ont été réunis pour le moyen âge par M. Constans, dans les notes de son édition du roman de *Thèbes*, v. 632 ss. (voir aussi P. Meyer, *Girart de Roussillon*, p. 25, et Dressler, *Der Einfluss des altfr. Eneas-Romanes*, p. 55), on en pourrait ajouter un grand nombre d'autres. Outre les lapidaires et les traités didactiques, il faudrait citer une foule d'œuvres narratives : le *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*, v. 442 ; la *Lettre du Prêtre Jean*, § 57 ; *Eneas*, v. 4464 ss. ; *Troie*, v. 11755 ss. ; *Floire et Blanceflor*, v. 478 ss. et v. 1607 ss. (ce dernier passage rappelle le texte de *Thèbes* de beaucoup plus près que les vers 575 ss. cités par M. Constans) ; *Partonopeus*, v. 1027, 10315 ss. ; *Erec*, interpolation au vers 2378, et v. 6844 ss. ; *Cligès*, v. 2749 ss. ; *Ipomedon*, v. 3301 ss. ; etc.

2. Il est bien vrai que, dans la version décasyllabique du *Roman d'Alexandre*,

Une fois bien prouvé, comme on vient de le voir, que l'auteur d'*Eneas* a connu et exploité le roman de *Thèbes*, on peut considérer comme des emprunts ou des imitations de sa part tous les passages de son œuvre qui présentent des ressemblances précises avec celle de son prédécesseur. — S'il s'est plu à décrire la tente d'Eneas[1], et bien qu'il se soit écarté ici du modèle fourni par *Thèbes*, n'est-ce point qu'il a pensé aux deux descriptions de celle d'Adraste ? Le « tref » d'Adraste est

2924 Tailliez a bestes et a flors.

Celui d'Eneas l'est aussi[2]. Il y a un aigle sur le tref d'Adraste[3] : il y en a un sur celui d'Eneas[4]. L'aigle et l'escarboucle du tref d'Adraste ont été conquis sur les Perses[5] : le tref d'Eneas a été conquis sur les Grecs[6]. De même, dénombrant les héros qu'Eneas rencontre aux enfers, le trouveur en ajoute un certain nombre à ceux que nomme Virgile, parmi lesquels

Adrastus,
2670 Polinicés et Tydeüs,
Ipomedon, Partonopeus,
Amphiaraus et Capaneus.

Or ce sont les sept chefs thébains, et d'où viennent-ils sinon de *Thèbes* même[7] ?

le cheval Bucéphale boit aussi du vin : ainsi on ne peut considérer ce texte comme antérieur à ceux de *Thèbes* et d'*Eneas*.

1. V. 7290 ss.
2. V. 7316.
3. *Thèbes*, v. 2947 et 4055.
4. *Eneas*, v. 7321.
5. *Thèbes*, v. 4057 s.
6. *Eneas*, v. 7312 ss.
7. Il ne sera pas ici question du roman de *Troie* parmi les sources d'*Eneas*. Malgré les objections faites par M. Dressler (*ouvr. cité*, p. 153) et par M. Constans (édition de *Troie*, t. VI, p. 182) à la thèse de M. E. Langlois (voir ci-dessus,

5. — L'auteur d'*Eneas* n'a donc pas dédaigné de faire des emprunts à une œuvre contemporaine en langue vulgaire et peut-être en pourrait-on donner d'autres preuves s'il était vrai, par exemple, que l'idée de l'enclume sur laquelle Vulcain éprouve l'épée d'Eneas lui eût été inspirée par le souvenir du perron d'Aix-la-Chapelle, dont il est question dans les chansons de geste [1]. Mais ce qui est particulièrement remarquable, c'est ce qui provient, dans son œuvre, de la littérature en langue latine de la même époque. Il a emprunté à la poésie des clercs des thèmes et des procédés ; et nulle part mieux qu'en cette occasion ne se manifeste l'origine savante de certaines formes de la littérature populaire.

Si, au moment où le bruit des amours d'Eneas et de Dido commence à se répandre, il imagine, là où Virgile se tait, de faire disserter les princes carthaginois sur l'inconstance des femmes [2], c'est que le thème était alors à la mode et se trouvait traité dans une multitude de poèmes [3].

p. 92, n. 8), et malgré les arguments qu'ils invoquent en faveur de la thèse contraire, je crois *Eneas* antérieur à *Troie*. Voir ci-dessous l'article sur la chronologie de ces deux romans.

1. Voir G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 370.

2. V. 1589 ss.

3. Sur l'antiféminisme à l'époque romaine, voir Boissier, *La religion romaine*, t. II, p. 212 ss. Sur l'antiféminisme au moyen âge, voir Carlo Pascal, *Poesia latina medievale : saggi e note critiche*, p. 147 : *Antifemminismo medievale* ; du même, *Poesia lat. med. : nuovi saggi e note critiche*, p. 105 : *Carmi contra feminas*. — Pour les textes (il ne s'agit ici que des latins), outre ceux dont il est question dans l'étude de Pascal, on en trouvera un grand nombre dans Jak. Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*. Voir les n°s 67, 69, 70, 260, etc., et les notes de l'éditeur sur les répliques, remaniements et versions de ces mêmes poèmes. Le n° 70 développe précisément l'idée que nous trouvons dans *Eneas* :

> Quisquis eris qui credideris fidei mulieris,
> Crede mihi, si credideris, quia decipieris.
> Jurat namque fidem tibi, quam violabit ibidem,
> Et tibi quod jurat, quod te super omnia curat,
> Aspice, quod jurat quam parvo tempore durat :
> Attribuens munus si mox accesserit unus
> Quilibet ignotus, tu mox eris inde remotus,... etc.

S'il se laisse entraîner à une digression sur Fortune [1], et si, venus de là, des développements analogues ont été introduits ensuite dans d'autres œuvres narratives en langue vulgaire [2], il ne faut pas oublier que le sujet était déjà un lieu commun dans les écoles [3].

S'il ne manque jamais une occasion de dire quelle épitaphe on a mise sur tel tombeau, s'il compose celle de Dido [4], celle de Pallas [5], celle de Camille [6], n'est-ce point parce que l'épitaphe était un genre en faveur et qu'on traitait avec prédilection [7] ?

1. V. 674 ss.

2. Voir Dressler, *Der Einfluss des altfranz. Eneas-Romanes auf die altfranz. Litteratur*, p. 103 ss. On peut aisément augmenter le nombre des passages cités par M. Dressler : voir, par exemple, *La roe de Fortune* (Jubinal, *Jongleurs et trouvères*, p. 117), *Le dit Moniot de Fortune* (Jubinal, *Recueil de contes*, t. I, p. 195).

3. Sur l'idée de Fortune au moyen âge, voir les travaux indiqués par J. E. Matzke, dans l'introduction à son édition des œuvres de Simund de Freine, p. LXVIII, n. 1 (*Société des anciens textes français*). — Pour les textes qui traitent le thème de son instabilité, voir *Carmina burana*, édit. Schmeller, p. 1, n° 1 ; p. 45, n° 75 ; p. 47, n° 76a, n° 77 ; — Werner, *ouvr. cité*, nos 2, 223, etc. ; — Hauréau, *Notice sur les mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin*, p. 352, nos 41 et 42 (*Notices et extraits*, t. XXVIII, 2e partie) ; etc. Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, édit. Bourgain, p. 4, mentionne ce thème comme un lieu commun ; et il cite comme exemple six vers, parmi lesquels deux viennent d'Ovide. Les vers d'Ovide sur la Fortune (*Tristes*, V, VIII, 15 ss. ; *Pontiques*, IV, III, 31 ss. ; etc.) étaient célèbres au moyen âge ; et c'est ainsi, par exemple, que les vers des *Tristes*, IV, III, 35-36 et 49-50, ont servi d'amorce à un poème du XIIe siècle qui en développe longuement le contenu (voir Hauréau, *ouvr. cité*, p. 352, n° 42). Il est bien possible que l'auteur d'*Eneas* les ait connus ; mais ses vers sont aussi très voisins par le sens et l'expression de certaines phrases du *De consolatione philosophiae* de Boèce, l. II, début ; et c'est pourquoi, du même coup, ils présentent des ressemblances parfois assez précises avec les vers 235-326 du *Roman de philosophie* de Simund de Freine. Comparer *Henrici Septimellensis elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione* (Leyser, *Historia poematum medii aevi*, p. 453).

4. V. 2139 ss.

5. V. 6491 ss.

6. V. 7663 ss.

7. Je ne saurais entreprendre le dénombrement de toutes celles qui nous sont parvenues. Je me contenterai de renvoyer aux recueils tels que les *Mon.*

Beaucoup plus curieux encore est l'usage qu'il fait de la rhétorique qui s'enseignait dans les écoles. Certaines descriptions qu'il a ajoutées au texte de Virgile sont, à cet égard, dignes d'attention. Lorsqu'Eneas fait son entrée à Carthage et se présente à Dido [1], il insiste sur sa beauté, bien que Virgile n'en parle point. Il la rappelle encore lorsque le même héros vient se promener sous les fenêtres de Lavine [2]. Et il le fait parce qu'il avait entendu enseigner que la description, dans des cas comme ceux-là, explique les événements, et que la beauté du héros justifie l'amour de la femme ou la beauté de la femme l'amour du héros. C'est ce qu'expose Mathieu de Vendôme :

Non est... pretermittendum utrum persona de qua agitur debeat describi, an ejus descriptio pretermitti... Si... agatur de efficacia amoris, quomodo scilicet Jupiter Parrasidis amore exarserit, prelibanda est puelle descriptio et assignanda puellaris pulcritudinis forma que Jovem impulit ad vitium corruptionis [3].

Mais il y a une autre description, dans le roman, qui donne lieu à des remarques plus intéressantes. On a vu, plus haut, que le tableau de l'équipage de Camille, développé avec complaisance aux vers 4007-4084, reproduisait, en l'amplifiant, le passage du roman de *Thèbes* où l'auteur représente Antigone. — Pour la description de *Thèbes*, on ne peut s'empêcher de trouver qu'elle

Germ. historica, les *Beiträge* de Werner, ou l'étude de Hauréau sur Hildebert. Sur l'histoire du genre jusqu'au milieu du xe siècle, voir Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, t. I, Index, p. 736, au mot *epitaphium*.

1. V. 712-9.

2. V. 8051-6.

3. *Ars versificatoria*, édit. Bourgain, p. 16. C'est sans doute pour cette raison que, dans son *Philomena*, Chrétien, au moment où la jeune fille paraît devant Térée, intercale dans le texte d'Ovide une longue description de sa beauté (v. 126-204). Comp. *Troie*, v. 1216 ss. ; v. 17557 ss. ; *Partonopeus*, v. 3985 ss. ; *Cligès*, v. 778 ss. ; *Yvain*, v. 1462 ss. ; etc.

rappelle d'assez près celle du poème latin de *Phillis et Flora* [1], où on nous montre les deux jeunes filles partant pour aller consulter l'Amour. En introduisant dans son roman telle des scènes qui le rendent le plus original, l'auteur de *Thèbes* n'aurait donc été inspiré, peut-être, ni par une pure fantaisie, ni, comme on l'a dit, par l'exemple de romans antérieurs et depuis perdus ; mais il aurait tiré parti, pour embellir sa matière, d'une certaine poésie d'école. Quant à la description de Camille dans *Eneas*, largement développée, elle porte non seulement sur son costume et son équipage, mais aussi sur sa beauté, qui est peinte d'abord en ces termes :

3987 De belté n'ert o li igals
Nule femme ki fust mortals ;
Le front ot blanc et bien traitiz,
La greve dreite et la vertiz,
Les sorciz neirs et bien delgiez,
3992 Les oilz rianz et trestoz liez ;
Bels ert li nes, enprés la face,
Ki plus blanche ert que neis ne glace,
Entremellee ert la rogor
3996 Avenalment a la blanchor ;
Molt ot bien faite la bochete,
Non guaires grant, mais petitete,
Menu serrees ot les denz,
4000 Plus reluisent que nuls argenz.
Que direie de sa belté ?
En tot le plus lonc jor d'esté
Ne direie ce qu'en esteit
4004 De la belté que ele aveit,
Ne de ses mors, de sa bonté,
Ki valent mielz que la belté...

1. Édit. Hauréau, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*, t. VI, p. 278. Voir ci-dessous, dans l'article sur les Débats du clerc et du chevalier, le paragraphe intitulé *Phillis et Flora et le Roman de Thèbes*.

Pourquoi une pareille amplification ? Sans doute parce que l'auteur avait entendu dire à l'école que décrire la beauté d'un personnage, c'était le rendre sympathique, et par là même rendre sa mort plus pathétique quand elle doit être prochaine. Mathieu mentionne un usage de la description assez voisin de celui-là :

Sic Statius Thebaidos qui Partenopeum describit speculo pulcritudinis insignitum, ut, audita forme venustate, auditori facilius possit instillari puero morienti condoluisse adversarios [1].

Voilà pour l'idée ; voici pour l'exécution. Il a été remarqué que les descriptions des romans du moyen âge représentent un type de beauté uniforme et constamment le même ; mais on n'a pas assez dit que ces descriptions étaient faites, toutes, selon les mêmes procédés, conçues selon le même plan et tracées dans le même style. Si l'on en cherche l'explication, on la trouvera dans l'enseignement de l'école, où l'on s'exerçait à décrire et où l'on apprenait les règles du genre. Je cite un des modèles que donne Mathieu de Vendôme : c'est une « descriptio forme pulcritudinis ».

Auro respondet coma, non replicata magistro
    Nodo descensu liberiore jacet ;
Dispensare jubar humeris permissa decorem
    Explicat et melius dispatiata placet.
Pagina frontis habet quasi verba faventis, inescat
    Visus, nequitie nescia, labe carens.
Blanda supercilia via lactea separat, arcus
    Dividui prohibent luxuriari pilos.
Stellis preradiant oculi Venerisque ministri
    Esse favorali simplicitate vovent.
Candori socio rubor interfusus in ore
    Militat, a roseo flore tributa petens.
Non hospes colit ora color, ne purpura vultus

1. *Ars versificatoria*, édit. Bourgain, p. 33.

Languescat niveo disputat ore rubor.
Linea procedit naris non ausa jacere
Aut inconsulto luxuriare gradu.
Oris honor rosei suspirat ad oscula, risu
Succincto modica lege labella tument.
Pendula ne fluitent modico succincta tumore,
Plena dyoneo melle labella rubent.
Dentes contendunt ebori, serieque retenta,
Ordinis esse pares in statione student... [1].

Les éléments de cette description sont exactement les mêmes que ceux de la description qu'on a lue dans *Eneas*, et ils se succèdent dans le même ordre. J'y vois seulement cette différence que le texte d'*Eneas* mentionne les qualités morales de Camille, tandis que Mathieu omet celles de son modèle ; mais celui-ci a expressément indiqué dans son traité que la description comporte un double développement :

Et notandum quod cujuslibet persone duplex potest esse descriptio : una superficialis quando membrorum elegantia describitur, scilicet homo exterior : alia intrinseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, patientia, honestas, vel vitia, ut superbia, luxuria, et cetera epiteta interioris hominis, scilicet ad laudem vel ad vituperium, exprimuntur [2].

Sans doute, l'*Art* de Mathieu de Vendôme a dû être composé après *Eneas*. Mais il n'est pas prouvé que Mathieu ait été l'inventeur de sa théorie, et les poèmes qu'il cite à titre d'exemples sont conformes aux mêmes principes qu'on trouve déjà appliqués dans ceux de Hildebert. Cela revient à dire qu'*Eneas* doit être considéré, non pas comme le chef-d'œuvre selon lequel ont été établies

1. *Ars versificatoria*, édit. Bourgain, p. 26.
2. *Ibid.*, p. 34. L'auteur d'*Eneas* ne fait qu'esquisser le portrait moral de Camille. Au contraire, celui de *Philomena* développe longuement cette partie de la description (v. 170-204).

les règles du récit parfait, mais comme un produit de la rhétorique alors en vigueur dans les écoles. D'où cette tradition scolastique venait-elle ? comment s'était-elle formée ? c'est ce qu'il est difficile de dire ; mais il est remarquable que les élégies de Maximien nous offrent déjà un type de description, dont l'ordre, sinon l'abondance, se retrouve le même dans le passage précédemment cité d'*Eneas* :

Am., I, 93 Aurea caesaries demissaque lactea cervix
Vultibus ingenuis visa sedere magis.
Nigra supercilia, frons libera, lumina clara
Urebant animum saepe notata meum.
Flammea dilexi modicumque tumentia labra,
Quae gustata mihi basia plena darent [1].

Et on ne doit pas oublier que Maximien est compté par Aimeric au nombre des « communes auctores [2] ».

C'est donc dans un poème érotique que se trouve le germe des descriptions qui fleuriront dans *Eneas*, dans les romans en général, et aussi dans certaines compositions, saluts, complaintes d'amour, qui rappellent l'élégie latine. La littérature en langue vulgaire les a multipliées, et sans doute à l'imitation de la poésie latine contemporaine [3].

1. Ces élégies ont paru d'abord dans le recueil intitulé *Ovidii Nasonis Pelignensis erotica et amatoria opuscula*, Francfort, 1610. L'édition d'après laquelle nous citons est celle de Baehrens, *Poetae latini minores*, t. V (*Bibliotheca teubneriana*).

2. Voir Gottlieb, *Ueber mittelalterliche Bibliotheken*, p. 13, n. Sur la popularité de Maximien, voir les vers du *Doctrinal* d'Alexandre de Villedieu et du *Laborintus* cités par Thurot, *Notices et extr. de divers mss. latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au m. â.* (*Notices et extraits*, t. XXII, 2e partie, p. 112, n. 3). Voir aussi Manitius, *Philologisches aus alten Biblioteks-katalogen*, p. 140, et *Geschichte der lat. Literatur des Mittelalters*, p. 8 et 20.

3. Voir des portraits de jeunes filles du même type exactement dans l'*Alda* (écrite vers 1170), édit. C. Lohmeyer (*Bibl. scriptorum medii aevi teubneriana*), v. 125 ss., et, avec beaucoup plus d'ampleur, dans la *Vetula* (*Ovidii Nasonis Pelignensis erotica et amatoria opuscula*, Francfort, 1610), § 17-21.

La description est un procédé d'amplification ; et amplifier a été pour les auteurs du moyen âge la grande affaire. Mais il n'y a pas que ce moyen ; bien d'autres s'offrent au poète, et notamment celui qui consiste à répéter la même chose plusieurs fois de suite en variant l'expression. Le roman d'*Eneas* en fournit de très nombreux exemples. Ainsi on y lit :

1339 Ja mais n'avreiz nul bien del mort :
Faites del vif vostre deport.
El mort n'a mais recovrement :
Faites del vif vostre talent.
Fols est ki por mort se consire ;
1344 Sai que est veirs et si l'oi dire :
Tenir estuet le mort al mort,
Le vif al vif, ço est confort.

Trois fois en ces huit vers la même idée revient, exprimée en termes à peine différents. Lisons encore ce passage :

1590 Molt par est fols ki femme creit ;
Ne se tient pro a sa parole,
Tel tient l'en sage ki est fole ;
Ele diseit qu'a son seignor,
Ki morz esteit, pramist s'amor,
Ne li toldreit a son vivant ;
1596 Or en fait altre son talant,
Or est mentie sa fiance,
Trespassee est la convenance
Qu'a son seignor aveit plevie.
1600 Fols est ki en femme se fie ;
Molt a le mort tost oblié,
Ja ne l'avra si bien amé,
Puis fait del vif tot son deport,
1604 En nonchaleir a mis le mort.

Que font les vers 1600 ss. sinon répéter les vers 1590 ss. ?

Enfin, prenons encore un exemple entre cent. Drancès parle et dit à Turnus :

6765 Se g'en giseie morz toz freiz,
Ne m'en plaindriëz nule feiz.
Asez vos vei or grant duel faire,
Plaindre, plorer, voz chevels traire
Por cels ki por vos sont tuit mort :
Molt en estes de bel comfort !
Tel duel com faire vos en vei
6772 Feriëz vos asez de mei.
Se g'esteie por vos ocis
Et vos eüssiez le païs
Et menissiez vostre posnee,
6776 M'ame sereit buene eüree ;
Se teniëz la fille al rei,
Vos feriëz bel duel por mei !
Molt m'avriëz tost oblié.

Cette fois encore, que font les vers 6773 ss. sinon répéter les vers 6765 ss. ?

Le procédé d'amplification que nous venons de relever, les écrivains du moyen âge l'ont pratiqué volontiers. Il convient de rappeler ici les observations de M. Carlo Pascal sur certaines œuvres latines du XIIe siècle. Ce philologue a montré de quelle façon Hildebert (c'est à lui que l'étude de M. Carlo Pascal est particulièrement consacrée) se plaisait à introduire dans ses poèmes des vers empruntés à des auteurs anciens, qu'il se mettait alors à développer, ou comment, même, prenant un poème antique, il travaillait à lui donner l'ampleur qu'il jugeait convenable [1]. Or le procédé d'amplification employé par le poète remanieur consiste très souvent à reprendre tout simplement la même idée en termes

1. Carlo Pascal, *Poesia latina medievale : saggi e note critiche*, p. 1 ss. : *Le miscellanee poetiche di Ildeberto.* Voir surtout p. 15 ss.

un peu différents. Je n'en rapporte qu'un exemple, cité par M. Carlo Pascal, et que je choisis pour sa brièveté. Il existe dans l'*Anthologie* une épitaphe de Lucrèce que voici :

Cum foderet gladio castum Lucretia pectus,
Sanguinis et torrens egrederetur, ait :
« Testes procedant me non favisse tyranno
Sanguis apud Manes, spiritus ante deos ! »

L'épitaphe existe aussi sous une autre forme, probablement œuvre de Hildebert, où aux vers précédents s'ajoutent ces deux-ci :

Quam bene producti pro me post fata locuntur
Alter apud Manes, alter apud Superos [1] !

Et ces deux nouveaux vers ne font que répéter, sans même modifier complètement l'expression, les deux derniers de l'épitaphe originale.

Il est inutile d'insister sur ce procédé : il suffira ici de l'avoir mentionné, et de rappeler le passage où un théoricien, Geoffroi de Vinsauf, l'indique, dans sa *Poétique*, parmi les plus ordinaires, disant :

218 Hic primo procede gradu : sententia cum sit
Unica, non uno veniat contenta paratu,
Sed variet vestes, et mutatoria sumat.
Sub verbis aliis praesumta resume. Repone
Pluribus in causis unum. Multiplice forma
Dissimuletur idem. Varius sis, et tamen idem [2].

Si l'auteur d'*Eneas* en use, ce n'est donc point un hasard, et on a suffisamment reconnu en lui le clerc averti et conscient, attentif à imiter ce qu'il trouve intéressant, soigneux d'appliquer

1. *Ouvr. cité*, p. 17-18.
2. *Galfridi de Vinosalvo Ars poetica*, édit. Polycarpus Leyser, Amsterdam, 1724.

les principes de rhétorique qui lui ont été enseignés. Il imite ; il imite Virgile, il imite les poètes latins ses contemporains, il imite *Thèbes* ; il en imite la matière et les procédés. Nous allons le voir maintenant puiser à pleines mains dans l'œuvre d'un écrivain de l'antiquité alors très en vogue.

II

Nous atteignons, en effet, le centre de notre sujet, qui est de savoir ce que l'auteur d'*Eneas* doit à Ovide.

M. Salverda de Grave a déjà indiqué un certain nombre d'emprunts faits par lui au poète latin. On peut contester, il est vrai, l'opportunité, tant qu'on le considère isolément, du rapprochement qu'il fait entre le texte des *Métamorphoses*, VII, 207 : « te quoque, Luna, traho » et celui d'*Eneas*, où le traducteur, au lieu du « vertere sidera retro » que lui fournissait Virgile, a mis ces vers :

... le soleil fait resconser
1912 En dreit midi et retorner
Tot ariere vers oriënt ;
De la lune fait ensement...

Les textes relatifs aux opérations magiques par lesquelles les sorcières prétendent agir sur les astres, et sur la lune en particulier, se trouvent en abondance chez les auteurs anciens, et comme il y en a plusieurs dans Ovide lui-même, c'est une raison pour qu'on ne puisse pas savoir s'il a pensé à tel ou tel spécialement.

Mais le rapprochement que fait M. de Grave entre les vers 4530-42 du roman et le passage des *Métamorphoses*, VI, 5 ss. repose sur une base beaucoup plus solide. Il apparaît, en effet, que le poète français a connu sinon le texte (nous n'en avons pas de preuve décisive), du moins tous les éléments de la fable ovidienne

qui raconte la querelle de Minerve et d'Arachné, et la transformation de cette dernière en araignée.

Le fait a déjà de l'importance. Le rapprochement des vers 171-189 du livre IV des *Métamorphoses* et des vers 4355-75 du roman (M. de Grave l'a aussi indiqué), va maintenant nous fournir la preuve irréfutable que l'auteur d'*Eneas* connaissait le texte même d'Ovide. Il s'agit des amours de Mars et de Vénus.

Mét., IV, 171 Primus adulterium Veneris cum Marte putatur
Hic vidisse Deus [1] : videt hic Deus omnia primus.
Indoluit facto, Junonigenaeque marito
Furta tori furtique locum monstravit. At illi
Et mens et quod opus fabrilis dextra tenebat,
Excidit. Extemplo graciles ex aere catenas
Retiaque et laqueos, quae lumina fallere possent,
Elimat : non illud opus tenuissima vincant
Stamina, non summo quae pendet aranea tigno :
Utque leves tactus momentaque parva sequantur,
Efficit, et lecto circumdata collocat apte.
Ut venere torum conjunx et adulter in unum,
Arte viri, vinclisque nova ratione paratis,
In mediis ambo deprensi amplexibus haerent.
Lemnius extemplo valvas patefecit eburnas,
Admisitque Deos : *illi jacuere ligati*
Turpiter, atque aliquis de dis non tristibus optat
Sic fieri turpis. Superi risere, diuque
Haec fuit in toto notissima fabula caelo.

Vulcans sot bien de fi senz faille
Que Mars, ki ert deus de bataille,
Amot sa femme et ele lui ;
Entrehaïrent s'en andui.
Vulcans ert maistre del mestier

1. Il s'agit de Phébus.

Et deus de feu et de forgier ;
De fer fist une rei sotil,
Molt en furent delgié li fil ;
Entor son lit l'apareilla.
Des que Mars o li se colcha
Et il la tint entre ses braz,
Si asenbla Vulcans ses laz,
Enz en la rei les enmailla,
Trestoz les deus i amena
Et mostra lor tot en apert
Cele avoltire a descovert.
Cele chose desplot as deus ;
Por quant s'en i ot il de tels
Ki volsissent estre ensement
Lacié o li estreitement.

Le seul rapport des vers que j'ai soulignés suffit à établir indubitablement l'étroite parenté de ces deux passages, et que l'un dérive directement de l'autre.

Enfin, s'il faut une preuve de plus que l'auteur d'*Eneas* a pu faire son bien de lambeaux arrachés à Ovide, on pourra encore rapprocher deux nouveaux passages, qui lèveront les derniers doutes. Il s'agit de Cerbère. Le traducteur ajoute au texte de Virgile un détail qu'il a tiré des *Métamorphoses* :

Mét., VII, 406 Hujus [1] in exitium miscet Medea quod olim
Attulerat secum Scythicis aconiton ab oris.
Illud Echidneae memorant e dentibus ortum
Esse canis. Specus est tenebroso caecus hiatu
Et via declivis, per quam Tirynthius heros
Restantem contraque diem radiosque micantes
Obliquantem oculos, nexis adamante catenis,
Cerberon attraxit, rabida qui concitus ira
Implevit pariter ternis latratibus auras

1. Il s'agit de Thésée, dont Médée a épousé le père, Égée.

Et sparsit virides spumis albentibus agros.
Has concresse putant, nactasque alimenta feracis
Fecundique soli vires cepisse nocendi.
Quae, quia nascuntur dura vivacia caute,
Agrestes aconita vocant. Ea conjugis astu
Ipse parens Aegeus nato porrexit, ut hosti.

Com chiens aboie par costume ;
De sa boche chiet une escume,
Une erbe en naist mortels et laic,
Nus oem n'en beit, a mort nel traie,
Senz mort n'en puet nus oem goster ;
Aconita l'oï nomer ;
Ço est l'erbe que les marastres
Donent a beivre a lor fillastres.

C'est l'histoire de Médée préparant l'aconit pour le faire boire à Thésée qui seule rend intelligibles les vers 2585-6 du roman. Il faut donc, au glossaire de l'édition de Grave, corriger la traduction du mot *fillastre*, et entendre *beau-fils* au lieu de *belle-fille*.

Après cela, on peut bien augmenter encore la liste des endroits qui, dans le roman français, rappellent de près ou de loin tels autres endroits du poète latin.

Ainsi, aux vers 918 ss., le texte du roman porte :

La fu li paveillons le rei,
La fu la herberge Achillés,
La sist Aiaus, la Ulixés...

qui correspond à ce vers de l'*Énéide* :

II, 29 Hic Dolopum manus, hic saevus tendebat Achilles.

Il est possible que les trois noms d'Achille, d'Ajax et d'Ulysse se soient associés dans l'esprit du trouveur parce qu'il les avait déjà trouvés groupés dans le passage du livre XIII des *Métamorphoses*,

où Ajax et Ulysse se disputent les armes d'Achille. Qu'il ait connu ces pages fameuses, c'est probable, et on en trouve l'indice ailleurs. Ainsi, lorsque Turnus combat, devant Latinus, les conseils de paix donnés par Drancès, les expressions dont il se sert (et qui ne sont pas dans Virgile) rappellent d'une façon surprenante celles dont se sert Ajax dans les *Métamorphoses*. Turnus dit à Drancès :

6711 Toz est encor sains vostre escuz,

et :

6745 De parole vos sorpoez,
O la langue vos combatez.

Ajax dit à Ulysse :

117 Adde quod iste tuus, tam raro proelia passus,
Integer est clipeus.

et :

9 Tutius est igitur fictis contendere verbis,
Quam pugnare manu.

Il arrive à plusieurs reprises que des personnages du roman, Dido, la mère de Lavine, celle de Pallas, accusent la mauvaise foi des Troyens.

1700 Malveise fei ont Troïan !
3289 Que Troïen n'ont point de fei,
Ne il ne tienent nule lei.
6326 Lor male fei vos ont mostree...
6332 Malveise fei vos demostrerent.

Il se peut que ce soit là le souvenir d'une idée souvent indiquée par Ovide. Car le crime du séducteur Paris, « vir Phrygius [1] »,

1. *Art d'aimer*, I, 54.

rejaillit sur les gens de sa nation. Didon, écrivant à Énée pour lui reprocher son infidélité, incrimine toute sa race :

Hér., VII, 67 Protinus occurrent falsae *perjuria* linguae
Et *Phrygia* Dido *fraude* coacta mori [1].

Quand Laomédon, coupable de parjure, trompe les dieux Apollon et Neptune, la honte de son action atteint Troie elle-même :

Mét., XI, 215 Bis *perjura* capit superatae *moenia Trojae.*

Et Ulysse donne naturellement à la ville le nom de perfide :

Mét., XIII, 246 ... et edidici, quid *perfida Troja* pararet.

Il a été remarqué précédemment [2] que l'auteur d'*Eneas* ne manquait jamais une occasion de rapporter quelle épitaphe on a placée sur tel tombeau. L'épitaphe était un genre fort cultivé depuis l'antiquité ; mais il n'est pas invraisemblable qu'il ait été surtout guidé par l'exemple d'Ovide, qui se plaît aussi à rédiger le distique funéraire ou l'inscription votive [3], et à qui le moyen âge en attribuait un grand nombre à tort ou à raison.

Quand la Sibylle, accompagnée d'Eneas, se présente aux portes de l'enfer, c'est au moyen de formules magiques qu'elle endort le monstre :

2598 La prestresse dist a conseil
Entre ses denz tot belement
Un charme et un enchantement ;
Ainz que li charmes fust feniz,
Fu Cerberus bien endormiz...

1. Au livre XIV des *Métam.*, v. 79, Énée est appelé « Phrygius maritus » précisément au moment où il abandonne Didon.

2. Voir ci-dessus, p. 100.

3. Voir *Hér.*, XIV, 129 (Hypermestre) ; VII, 195 (Didon) ; *Métam.*, XIV, 443 (Caiète) ; *Tristes*, III, III, 73 (Ovide) ; *Fastes*, III, 549 (Didon).

Dans l'*Énéide* c'est d'un gâteau qu'elle se sert :

VI, 420 Melle soporatam et medicatis frugibus offam
Objicit.

Pourquoi cette différence ? Parce que l'auteur d'*Eneas*, qui connaissait bien l'histoire de Médée racontée dans les *Métamorphoses*, et qui s'en est plusieurs fois servi [1], s'est souvenu que Jason, pour endormir le dragon gardien de la toison d'or, prononce des paroles magiques, qui lui ont été enseignées par Médée :

Mét., VII, 152 Hunc postquam sparsit Lethaei gramine suci
Verbaque ter dixit placidos facientia somnos,
Quae mare turbatum, quae concita flumina sistunt,
Somnus in ignotos oculos sibi venit [2].

Au vers 2747, le poète introduit l'histoire de Tantale, alors que l'*Énéide* ne parle que du supplice de Pirithoüs et d'Ixion,

VI, 602 Quos super atra silex jamjam lapsura cadentique
Imminet assimilis. Lucent genialibus altis
Aurea fulcra toris epulaeque ante ora paratae
Regifico luxu : Furiarum maxima juxta
Accubat et manibus prohibet contingere mensas...

Virgile applique ici à ces deux héros les châtiments qui, selon la tradition ordinaire, étaient ceux de Sisyphe et de Tantale. Son traducteur a rétabli le nom de Tantale, et s'il l'a fait, c'est que ce nom lui était familier, peut-être pour l'avoir rencontré fréquemment dans Ovide [3].

Parmi les présents qu'Eneas envoie au roi Latin se trouve, dans notre roman,

1. Voir ci-dessus, p. 111, et ci-dessous, p. 131, n. 6.

2. Sur la vertu soporifique des formules magiques, voir encore *Métam.*, VII, 329-30, où c'est Médée qui les applique.

3. Voir *Hér.*, XVII, 181-183 ; *Amours*, II, II, 44 ; III, XII, 30 ; *Art*, II, 606 ; *Métam.*, X, 41 ; etc.

...une cope a chiers esmaus
3140 Que li dona reis Menelaus
Desoz Troie sor le rivage,
Quant vint a lui en un mesage.

L'*Énéide* parle de la coupe [1], mais ne fournit aucun des traits de la description. En revanche, au livre XIII des *Métamorphoses*, on trouve une longue description du cratère offert par Anius à Énée, et qui commence ainsi :

... dat munus ituris...
681 Crateram Aeneae, quam quondam transtulit illi
Hospes ab Aoniis Therses Ismenius oris...

Il est difficile de ne pas admettre qu'il y ait entre ce passage et celui d'*Eneas* un rapport assez étroit.

Quand, au vers 5494, le poète français représente Bicias et Pandarus comme faisant partie de la « ligniee as jaianz », il n'est pas impossible qu'il ait pensé à l'histoire des Géants, et sans doute pour l'avoir lue dans l'auteur qui offrait réunis les trésors de la mythologie ancienne, dans Ovide [2].

Tarcon, dans *Eneas*, en provoquant Camille, lui dit :

7076 Femme ne se deit pas combatre
Se par nuit non tot en gisant...
7087 En bele chanbre soz cortine
Fait buen combatre o tel meschine.

1. VII, 245.

2. Voir *Métam.*, I, 151 ss. ; V, 319 ss. ; etc. Il convient de rappeler ici cette phrase du roi Alphonse, *Grande et general istoria*, I, VIII, 7, citée par Comparetti dans son *Virgilio nel medio evo*, t. II, p. 7, n. 1 : « El Ovidio mayor (*c'est-à-dire les Métamorphoses*) non es àl entre ellos (*c'est-à-dire les anciens*) sinon la theologia et la Biblia dellos entre los gentiles. »

Et Camille lui répond :

> 7123 Mielz sai abatre un chevalier
> Que acoler ne doneier ;
> Ne me sai pas combatre enverse.

Bien qu'elle soit indiquée dans l'*Énéide* (XI, 736), on ne saurait oublier que cette métaphore du combat amoureux, sur laquelle le trouveur insiste si volontiers, revient plus d'une fois chez les poètes érotiques, Catulle, Tibulle, et les autres [1]. Ovide l'emploie avec une particulière fréquence, et il a consacré une élégie tout entière à développer cette idée que l'amant est un combattant, « nocturna proelia gerentem ». Il s'agit pour lui de vaincre et il doit être pourvu des qualités du bon guerrier :

> *Am.*, I, IX, 5 Quos petiere duces animos in milite forti,
> Hos petit in socio bella puella viro [2].

Et comment s'imaginer que l'auteur d'*Eneas* n'ait pas connu cette élégie ?

Nous clorons cette liste de rapprochements [3], pour en venir tout de suite aux deux passages du roman qui méritent le plus de

1. Voir Pierrugues, *Glossarium eroticum linguae latinae*, aux mots *pugna* et *proelium*. Voir aussi Pichon, *De sermone amatorio apud latinos elegiarum scriptores* (thèse de Paris), p. 20-1.

2. On peut citer une infinité d'autres passages. Voir, par exemple : *Hér.*, XIII, 83 : « Fortius ille potest multo, quam pugnat, amare » ; *Amours*, II, x, 29 : « Felix quem Veneris certamina mutua perdunt ! » ; etc.

3. On peut ici encore faire la remarque suivante. Eneas, se lamentant sur la mort de Pallas, finit sur cette idée, qui n'est point dans Virgile :

> 6200 Ge ne sai plus que ge te die ;
> T'ame n'ait peine ne ahans,
> Ains alt es Elisiëns chans,
> Iluec o li buen home sont...

Un peu plus loin, la mère de Pallas, se lamentant à son tour (la lamentation tout entière est ajoutée à Virgile), dit :

retenir l'attention, le récit des amours d'Eneas et de Dido, et le récit des amours d'Eneas et de Lavine.

6353 Ja mais noz deus ne preierai
Ne mais enor ne lor ferai ;
Ja n'avront mais de mei servise.
Mal ai or fait le sacrefise
Que lor faiseie chascun jor
Molt haltement a grant enor ;
O il ont esté endormi,
O mes preieres n'ont oï,
O ne pueent home salver,
Guarantir vie ne tenser.
Il m'ont mostré molt malement
Qu'il se sorpuissent de neient...

Il est assez naturel de se consoler, devant la mort, à la pensée que le défunt trouvera le bonheur dans une vie nouvelle. Toutefois, j'ai cherché en vain une expression analogue de ce sentiment dans les autres exemples de lamentation funèbre fournis par les romans du XIIe siècle : on peut donc douter qu'elle soit un simple lieu commun. — D'autre part, l'idée d'accuser l'ingratitude de la divinité paraît beaucoup plutôt païenne que chrétienne, et il est permis de conjecturer qu'elle a été fournie au trouveur français par un auteur latin.

Or, l'élégie IX du livre III des *Amours*, sur la mort de Tibulle, traite précisément les deux thèmes dont il vient d'être question :

33 Quid vos sacra juvant ? quid nunc Aegyptia prosunt
Sistra ? quid in vacuo secubuisse toro ?
Cum rapiunt mala fata bonos, (ignoscite fasso !)
36 Sollicitor nullos esse putare Deos.
Vive pius : moriere ; pius cole sacra : colentem
Mors gravis a templis in cava busta trahet...

Ces paroles offrent avec celles de la mère de Pallas (bien qu'elles n'expriment pas tout à fait la même idée) une ressemblance intéressante. Et voici sur quelle idée s'achève l'élégie :

59 Si tamen e nobis aliquid, nisi nomen et umbra,
Restat, in Elysia valle Tibullus erit...

Il faut observer que les deux mêmes développements se retrouvent dans la *Consolation à Livie*, qu'on est disposé aujourd'hui à considérer comme un exercice d'époque assez récente et peut-être pas antérieur au XVe siècle (voir les vers 130 ss., 187 ss., 329 ss.). La rencontre serait propre à diminuer ou même à ruiner la valeur du rapprochement que nous avons fait ici entre le texte d'Ovide et celui d'*Eneas*, si précisément la *Consolation à Livie* ne devait pas de nombreux éléments à Ovide, et en particulier à son élégie sur la mort de Tibulle. On sait même qu'elle a été longtemps attribuée à ce poète.

Le premier de ces deux épisodes se trouve déjà dans Virgile [1] ; mais le traducteur l'a modifié et amplifié, et voici les additions principales qu'il a faites à son modèle :

V. 712-9. Description d'Eneas entrant dans Carthage.

V. 741-60. Description détaillée du manteau qu'Eneas donne à Dido.

V. 1203-4, 1219-71, 1405-7, 1433-44, 1489-90, 1793-5, 1958-70. Description des effets de l'amour : soupirs, pâmoison, insomnie, impatience, rêves de bonheur, etc.

V. 1276-8, 1322-5. Dido se pâme au moment de nommer et après avoir nommé Eneas devant sa sœur.

V. 1405-7. Dido est toute distraite.

V. 1449-56. Remarque que l'amour se nourrit de l'oisiveté.

V. 1590-1614. Développement sur l'inconstance des femmes.

V. 1662-4. Remarque que l'amour est toujours défiant.

V. 1700. Allusion à la mauvaise foi troyenne.

V. 1907-26. Description détaillée de l'art de la sorcière.

V. 2065-6. Dido, en mourant, pardonne à Eneas.

V. 2129-44. Description du tombeau de Dido.

D'un certain nombre de ces traits il a été déjà question précédemment ; d'autres trouveront leur explication plus loin, à propos des amours d'Eneas et de Lavine : nous n'en retiendrons donc ici que quelques-uns.

a) Le passage relatif à l'amour et à l'oisiveté doit être comparé à un passage des *Remèdes de l'amour*, où Ovide exprime précisément la même idée :

Rem., 136 Fac monitis fugias otia prima meis ;
Haec, ut ames, faciunt ; haec, ut fecere, tuentur ;
Haec sunt jucundi causa cibusque mali.
Otia si tollas, periere Cupidinis arcus,

1. *Énéide,* IV, 1 ss.

Contemptaeque jacent et sine luce faces.
Quam platanus vino gaudet, quam populus unda,
Et quam limosa canna palustris humo,
Tam Venus otia amat : qui finem quaeris amoris,
(Cedit amor rebus) res age : tutus eris.
Languor et inmodici sub nullo vindice somni
Aleaque et multo tempora quassa mero
Eripiunt omnes animo sine vulnere nervos :
Adfluit incautis insidiosus Amor.
Desidiam puer ille sequi solet, odit agentes.
Da vacuae menti, quo teneatur, opus [1].

A un matin forment li plaist,
Qu'ira chacier en la forest,
Por esbatre de sa dolor,
S'entrobliër porreit s'amor ;
Car amors est molt plus griés chose
Quant on sejornë [2] et repose,
Et ki s'en vuelt bien delivrer,
Il ne deit mie reposer ;
Se l'en s'en vuelt bien esloignier,
Altre entente li a mestier,
Car quant il entent altre part,
Se li sovient d'amor plus tart.

Le ton didactique que prend ici, sans raison apparente, l'auteur d'*Eneas*, ne paraît s'expliquer que par un souvenir d'Ovide, qui se pose, lui, en médecin des cœurs.

b) Pour ce qui est des vers 1662-4,

1. Ovide, un peu plus loin, v. 119 ss., indique précisément la chasse comme un moyen de distraction.

2. M. A. Thomas a remarqué que le prétendu verbe *leisomer* de l'édition, que M. de Grave traduit dubitativement par « ne rien faire », n'était qu'une altération de *sejorner*.

Car ki aime toz tens mescreit ;
En dotance est et en peor,
Ja n'ert seürs ne nuit ne jor...

il est tout naturel d'en rapprocher les suivants :

Hér., I, 12 Res est solliciti plena timoris amor,

et surtout :

Hér., XVIII, 109 Omnia sed vereor : quis enim securus amavit [1] ?

c) Enfin, il y a bien des chances pour que la description de la sorcière, aux vers 1907-26 du roman, doive quelque chose à Ovide. Nous donnons à la fois le texte de l'*Énéide* et celui d'*Eneas*, en soulignant dans ce dernier, selon un procédé emprunté à M. de Grave, les éléments ajoutés au modèle. Ceux dont Vigile contient le germe ont été soulignés en pointillé.

Én., IV, 483 Hinc mihi Massylae gentis monstrata sacerdos,
Hesperidum templi custos epulasque draconi
Quae dabat et sacros servabat in arbore ramos,
Spargens humida mella soporiferumque papaver.
Haec se carminibus promittit solvere mentes
Quas velit, ast aliis duras immittere curas,
Sistere aquam fluviis et vertere sidera retro ;
Nocturnosque movet Manes : mugire videbis
Sub pedibus terram et descendere montibus ornos.

Ici pres a une sorciere,
Molt forz chose li est legiere :
El resuscitë homes morz
Et devinë et gete sorz,
Et le soleil fait resconser
En dreit midi et retorner
Tot ariere vers oriënt ;

1. Voir encore *Métam.*, VII, 719, et bien d'autres passages.

De la lune fait ensement,
Ele la fait novele o pleine
Treis feiz o quatre la semeine,
Et les oisels fait el parler
Et l'eue *ariere retorner* ;
D'enfer trait les infernals Fuires,
Ki li anoncent les auguires ;
Les *chasnes* fait des monz descendre
Et les serpenz donter et prendre ;
La terre fait soz ses piez muire ;
Enchanter set et bien d'auguire ;
El fait amer o fait haïr,
De tote rien fait son plaisir.

De descriptions de cette sorte la poésie latine antique offre plusieurs exemples. Ainsi ce passage d'une élégie de Tibulle :

I, II, 43 Hanc ego de caelo ducentem sidera vidi,
Fluminis haec rapidi carmine vertit iter,
Haec cantu finditque solum Manesque sepulcris
Elicit et tepido devocat ossa rogo ;
Jam tenet infernas magico stridore catervas,
Jam jubet adspersas lacte referre pedem ;
Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo,
Cum libet, aestivo convocat orbe nives ;
Sola tenere malas Medeae dicitur herbas,
Sola feros Hecatae perdomuisse canes... [1]

Ce passage pourrait expliquer que, dans *Eneas*, la sorcière sache ressusciter les morts (v. 45-8) et qu'elle fasse remonter les rivières à leurs sources (v. 44), au lieu, comme dans Virgile, de les arrêter. Mais il n'est pas nécessaire de recourir à Tibulle. Ovide parle souvent de l'art des sorcières, et il n'y a à peu près rien, dans la description d'*Eneas*, qui n'ait pu venir de lui. A deux

1. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, édit. A. Cartault.

reprises, dans une *Héroïde* et dans les *Métamorphoses*, il est question des charmes de Médée. Nous extrayons quelques vers seulement de ces deux passages :

Hér., VI, 85 Illa reluctantem cursu deducere Lunam
Nititur et tenebris abdere Solis equos ;
Illa refrenat aquas obliquaque flumina sistit...
89 Per tumulos errat passis discincta capillis
Certaque de tepidis colligit ossa rogis.

Mét., VII, 199 « Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus, amnes
In fontes rediere suos...
203 Vipereas rumpo verbis et carmine fauces,
Vivaque saxa sua convulsaque robora terra
Et silvas moveo, jubeoque tremescere montes
Et mugire solum, manesque exire sepulchris.
Te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores
Aera tuos minuant ; currus quoque carmine nostro
Pallet avi... »

Ces vers semblent être revenus en mémoire à l'auteur d'*Eneas*. Ils expliquent qu'il parle du soleil et de la lune (*Hér.*, 86 ; *Mét.*, 208) ; qu'au vers 1921 il remplace les ormes de Virgile par des chênes (*Mét.*, 204) ; qu'il parle de résurrection des morts (*Mét.*, 205) ; de rivières qui remontent à leur source (*Mét.*, 199) ; qu'il mentionne enfin le pouvoir de la sorcière sur les serpents (*Mét.*, 203). Ce qu'il dit à ce dernier propos est remarquable : les serpents sont « domptés ». Or, si les magiciennes passaient ordinairement pour savoir échapper au venin des reptiles, Médée, elle, avait un char traîné par des dragons, dont il est fréquemment question dans le livre des *Métamorphoses* cité ci-dessus [1].

1. Dans sa lecture intitulée : *L'évolution du roman français aux environs de* 1150, p. 28, n. 2, M. Wilmotte s'étonne que l'auteur de *Troie* ait eu « l'étrange » idée de donner les talents de magicienne, qu'*Eneas* décrit aux vers 1905 ss., à sa Médée. C'est précisément la preuve que Benoît s'était bien rendu compte

Il faut encore rappeler le passage des *Métamorphoses* relatif aux enchantements de Circé :

XIV, 366 Ignotosque deos ignoto carmine adorat,
Quo solet et niveae vultum confundere Lunae
Et patrio capiti bibulas subtexere nubes...

Et d'ailleurs, les œuvres érotiques d'Ovide elles-mêmes fournissent des textes sur ce sujet. Ainsi les *Amours*, où le poète peint une vieille femme :

I, viii, 6 Inque caput liquidas arte recurvat aquas...
9 Cum voluit, toto glomerantur nubila caelo ;
Cum voluit, puro fulget in orbe dies...
17 Evocat antiquis proavos atavosque sepulcris
Et solidam longo carmine findit humum.

Les *Remèdes de l'amour* contiennent aussi une allusion au même art :

253 Me duce non tumulo prodire jubebitur umbra ;
Non anus infami carmine rumpet humum...
256 Nec subito Phoebi pallidus orbis erit ;
Ut solet, aequoreas ibit Tiberinus in undas,
Ut solet, in niveis Luna vehetur equis.
Nulla recantatas deponent pectora curas ;
Nec fugiet vivo sulpure victus amor.

On voit par là que, sauf une ou deux inventions concernant les oiseaux et les Furies, l'auteur d'*Eneas* a pu puiser dans Ovide toutes les additions qu'il a faites au texte de Virgile. Nous pensons même que, si l'on considère particulièrement les vers 1909, 1918, 1921, 1922, 1925, on trouvera d'assez fortes raisons de croire qu'il en a bien été ainsi.

des origines de la description qu'il lisait dans *Eneas*, et qu'elle correspondait à celle qu'Ovide fait de la fille d'Iolchos dans les *Métamorphoses*.

L'épisode des amours d'Eneas et de Lavine, un des plus considérables du roman, et tout entier de l'invention du traducteur, compte environ 1600 vers.

La mère de Lavine exhorte sa fille à prendre époux, lui vantant ce mal délectable qu'on appelle l'amour, et elle l'engage à porter son choix sur Turnus. Mais Lavine ne se soucie guère de mariage et elle n'a cure de connaître les tourments de l'amour (v. 7857-8024). Cependant, un jour, elle aperçoit Eneas du haut de sa tour, et elle le trouve si beau, qu'elle reçoit les flèches de Cupidon (v. 8025-82). En un long monologue, elle exprime sa douleur et son trouble (v. 8083-334). Et, quand elle voit Eneas s'en retourner, elle s'abandonne au désespoir (v. 8335-98). La nuit, l'insomnie la torture (v. 8399-425) ; elle se répand encore en plaintes (v. 8426-44). Et le lendemain, sa mère, lisant son agitation sur son visage, l'oblige à lui confesser la vérité (v. 8445-564). La reine, furieuse de son choix, tient contre Eneas les propos les plus injurieux ; mais elle ne peut convaincre Lavine (v. 8565-663). Celle-ci, restée seule, fait lancer à Eneas une flèche à laquelle elle a attaché un billet, et elle échange avec lui des signes (v. 8664-999). Puis Eneas se retire dans sa tente, où, pendant toute la nuit, il est agité par l'amour (v. 8900-9118). Quand, le lendemain, Lavine ne le voit pas paraître, elle s'irrite contre lui (v. 9119-88) ; mais elle se repent dès qu'elle le revoit (v. 9189-228), et elle échange de nouveaux signes avec lui (v. 9229-74). [Puis, comme dans l'*Énéide*, on fait des préparatifs de bataille (v. 9275-312)] [1], et Lavine exprime ses craintes (v. 9313-42). [Eneas sort vainqueur du combat contre Turnus] ; mais il lui est impossible d'aller aussitôt voir Lavine, et celle-ci se désespère (v. 9830-914). De son côté, il n'est pas moins tourmenté par la pensée que Lavine interprétera mal son absence (v. 9915-10078). En fin de compte, tout s'arrange, et le mariage a lieu.

1. Je mets entre crochets les passages qui ont un pendant dans l'*Énéide*.

D'où vient cet épisode ?

Rien, dans l'*Énéide*, n'amorce l'histoire, imaginée par le trouveur français, des amours d'Eneas et de Lavine [1]. Si l'idée lui en est venue, il faut peut-être l'attribuer au succès qu'avait eu, dans le roman de *Thèbes*, l'épisode, ou les épisodes, où figurent Antigone et Ismène, et aussi à l'exemple que lui avait fourni Virgile lui-même en traitant des amours d'Énée et de Didon. Peut-être enfin a-t-il été guidé par le succès qu'obtenaient alors dans les écoles les contes galants dont la littérature latine ancienne et récente présentait de nombreux spécimens ; et il serait assez naturel qu'il eût pensé à orner son modèle des plus belles fleurs que lui offraient d'autres brillants auteurs.

Quoi qu'il en soit, quel qu'ait été son point de départ, une fois conçue l'idée de l'épisode, il a traité son sujet en suivant Ovide pas à pas. Nous allons voir comment, en examinant successivement les personnages et les situations, les idées, les représentations mythologiques et les procédés littéraires.

Les personnages et les situations. — S'il y a, dans tout cet épisode, un personnage qui tienne le devant de la scène, c'est bien celui de Lavine. Dans cette aventure d'amour, c'est l'amoureuse qui joue le principal rôle ; et l'on ne s'en étonnera pas, si l'on considère que, dans Ovide aussi, ce sont les femmes, les Daphné, les Médée, les Scylla, les Myrrha, les Byblis, qui, dans les histoires du même genre, figurent au premier plan.

D'ailleurs, Lavine n'a-t-elle pas avec les héroïnes du poète latin des ressemblances qu'il est intéressant de relever ?

Remarquons, d'abord, que c'est à elle que revient l'initiative du

1. M. de Grave, *ouvr. cité*, p. LIX, a émis l'hypothèse que cette addition du traducteur aurait son origine dans les vers suivants de l'*Énéide* :

XII, 64 Accepit vocem lacrimis Lavinia matris
Flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem
Subjecit rubor et calefacta per ora cucurrit.

premier mouvement et de la première déclaration : elle est la première atteinte par l'amour ; la première elle se découvre à Eneas [1]. C'est ainsi qu'Écho va au-devant de Narcisse [2] ; que Médée désire Jason [3] ; que Samalcis provoque Hermaphrodite [4] ; que Scylla provoque Minos [5] ; que Byblis provoque Caunus [6] ; que Myrrha provoque Cynire [7] ; que Vénus provoque Adonis [8] ; que Circé provoque Glaucus [9] ; que Circé encore provoque Picus [10]. Et cette attitude prêtée à la femme me paraît assez particulière pour que, se trouvant à la fois chez le poète latin et le poète français, elle mérite d'être notée. Au reste, Lavine cède à une passion qui lui a été défendue : sa mère ne veut pas entendre parler de son mariage avec Eneas, et le cas de la jeune fille illustre l'ordinaire affirmation, chère à Ovide, que rien ne peut vaincre la force de l'amour.

L'amour a besoin de confidences, et Ovide place ordinairement près de ses héroïnes une nourrice, aux conseils de laquelle elles ont recours [11]. De la même façon, Lavine a auprès d'elle sa mère. La première conversation que les deux femmes ont entre elles rentre dans la catégorie des cas où des parents engagent leurs enfants à se marier, alors que ceux-ci, pour une raison ou pour une autre, n'y sont guère disposés. Sans prétendre ici établir de parallèle, nous remarquerons qu'il y a des exemples de situations

1. Voir v. 8047 ss., 8776 ss.
2. *Métam.*, III, 370 ss.
3. *Ibid.*, VII, 7 ss.
4. *Ibid.*, IV, 320 ss.
5. *Ibid.*, VIII, 81 ss.
6. *Ibid.*, IX, 526 ss.
7. *Ibid.*, X, 431 ss.
8. *Ibid.*, X, 529 ss.
9. *Ibid.*, XIV, 25 ss.
10. *Ibid.*, XIV, 346 ss.
11. Voir *Hér.*, XI, 33 ss. ; XVIII, 19 ss. ; XX, 17 ss. ; *Métam.*, X, 382 ss. ; XIV, 703 ; et vingt autres passages.

de ce genre dans Ovide : ainsi celui de Daphné [1] ou celui de Myrrha [2]. Mais, ce qui est beaucoup plus important, ce sont les ressemblances qu'offre la scène où Lavine avoue son amour à sa mère avec celles où des héroïnes d'Ovide font le même aveu à leurs confidentes.

Il y a lieu de rappeler ici le passage du roman où Dido confesse à sa sœur qu'elle aime Eneas. Elle commence :

1273 « Anna, ge muir, ne vivrai, suer.
— Quei avez donc ? — Falt me li cuer,
Nel puis celer, jo aim. — Et cui ?
— Gel te dirai ; par fei, celui... »
Et quant ele le dut nomer,
Si se pasma, ne pot parler.

Enfin, après bien des détours, elle déclare :

1321 « Fors tant qu'en ai oï parler,
Eneas l'ai oï nomer... »
Quant l'en sovint, qu'el le noma,
Ele nerci, si se pasma ;
A poi que ele ne fu morte.

Lavine, pour sa part, éprouve le plus grand embarras à révéler ses sentiments à sa mère. Elle se fait longtemps prier. Sa mère est obligée de multiplier ses instances, et elle ne lui arrache la vérité que par bribes. Voici enfin comment elle prononce le nom d'Eneas :

8550 « Jo aim, nel puis avant neier.
— Donc a nom Turnus tes amis ?
— Nenil, dame, gel vos plevis.
— Et coment donc ? — Il a nom E... »

1. *Métam.*, I, 478 ss.
2. *Ibid.*, X, 356 ss.

Donc sospira, puis redist : « ne... »,
D'iluec a piece noma : « as... »,
Tot en trenblant le dist en bas.
La reïne se porpensa
Et les sillebes asenbla :
« Tu m'as dit *E* et *ne* et *as*,
Ces letres sonent *Eneas*.
— Veire veir, dame, ce est il. »

Cette situation, la scène de l'aveu, se trouve déjà traitée dans Ovide et d'une façon qui rappelle celle-ci. Myrrha, sollicitée par sa nourrice de lui confier les causes de sa peine, s'y décide enfin :

Mét., X, 419 Extulit illa caput, lacrimisque implevit obortis
Pectora nutricis ; conataque saepe fateri,
Saepe tenet vocem, pudibundaque vestibus ora
Texit et : « O, dixit, felicem conjuge matrem ! »
Hactenus, et gemuit : gelidos nutricis in artus
Ossaque (sensit enim) penetrat tremor, albaque toto
Vertice canities rigidis stetit hirta capillis.
Multaque, ut excuteret diros, si posset, amores,
Addidit. At virgo scit se non falsa moneri,
Certa mori tamen est, si non potiatur amore.
« Vive, ait haec ; potiere tuo... » et, non ausa : « parente »
Dicere, conticuit.

Ne sont-ce point là l'idée et tous les éléments de la scène traitée par le poète français ? Dido, Lavine n'arrivent qu'avec peine, comme Myrrha, à prononcer le nom de celui qu'elles aiment ; comme elle, elles s'interrompent au moment de le faire ; et si Lavine confesse syllabe à syllabe le nom d'Eneas, le jeu de scène est aussi indiqué par Ovide, qui, dans un autre passage alors fameux, où Byblis remet à un esclave une lettre pour Caunus, représente ainsi son émotion :

« Fer has, fidissime, nostro... »
Mét., IX, 570 Dixit, et adjecit longo post tempore : « fratri ».

Ces analogies ne paraissent pas accidentelles. D'autre part, quand il a montré Lavine au sommet de sa tour, occupée à considérer le chef du parti ennemi et en devenant amoureuse, l'auteur d'*Eneas* ne s'est-il pas souvenu de Scylla, qui, du haut de la tour d'Alcathoüs, a distingué Minos, venu pour assiéger Mégare, et s'est prise à l'aimer ? Et si les deux femmes éprouvent ensuite des sentiments qui se ressemblent, faut-il l'attribuer seulement au hasard ou à la similitude des sujets ? Nous mettons en parallèle ces deux passages :

Mét., VIII, 38 Impetus est illi, liceat modo, ferre per agmen
Virgineos hostile gradus ; est impetus illi
Turribus e summis in Gnosia mittere corpus
Castra...
... utque sedebat,
43 *Candida Dictaei spectans tentoria regis* :
« Laeter, ait, doleamne...?
51 *O ego ter felix, si pennis lapsa per auras*
Gnosiaci possem castris insistere regis !...

8666 El s'en rala a la fenestre,
La o amors l'aveit saisie ;
La tente Eneas a choisie,
Molt volentiers la reguarda
Et cele part son vis torna.
El n'en poeit son oil torner :
8672 *Bien tost, s'ele peüst voler,*
Fust ele o lui el paveillon ;
Ne poeit penser s' a lui non
Et rediseit al chief del tor : ...

Nous avons souligné, parmi ces vers, ceux qui renferment les rencontres d'idées et d'expressions les plus notables, et ces rencontres ne sont pas dépourvues d'importance.

Pour ce qui est des hésitations au milieu desquelles Lavine se débat, et qui la font balancer longuement entre des résolutions

contraires [1], l'auteur du roman a pu se souvenir de nombreux personnages qu'Ovide a représentés ainsi tiraillés par des sentiments opposés, Médée [2], Byblis [3], Myrrha [4], ou d'autres. — Et il avait pu lire, en de nombreux endroits aussi du poète latin, les souhaits des amants qui, dans l'excès de leurs souffrances, appellent la mort [5]. C'est pourquoi Lavine songe, elle aussi, à se tuer si ses vœux ne se réalisent pas [6].

Il suffira maintenant d'ajouter quelques mots touchant l'argument dont se sert la mère de Lavine pour écarter sa fille de l'amour d'Eneas. Elle accuse celui-ci de vice contre nature et elle développe abondamment son dire. Si l'auteur a donné de l'ampleur à ce déve-

1. Voir v. 8676 ss.
2. Voir *Métam.*, VII, 7 ss.
3. Voir *ibid.*, IX, 474 ss.
4. Voir *ibid.*, X, 320 ss.
5. Voir, outre l'exemple de Didon, celui de Sapho, *Hér.*, [XV], 163 ss.; de Myrrha, *Métam.*, X, 377 ss.; de Pyrame et de Thisbé, *Métam.*, IV, 108 ss.; etc.
6. Voir v. 8747, 9912. — On pourra trouver de l'intérêt à comparer encore les deux passages suivants extraits des monologues de Lavine et de Médée, au moment où elles disputent en elles-mêmes sur les droits de l'honneur et de l'amour :

Mét., VII, 21 quid in *hospite, regia virgo,*
Ureris et thalamos *alieni* concipis orbis ?

8720 Tol, ne dire tel vilenie,
Que ja femme *de ton parage*
Enpreigne a faire tel viltage
Qu'a *home estrange* aille parler
Por sei offrir ne presenter.

et ceux -ci :

Mét., VII, 18 Si possem, sanior essem.
Sed gravat invitam nova vis, aliudque Cupido,
Mens aliud suadet.

8644 Cuidiez vos donc que bel me seit
Et que gel face de mon gré ?
C'est encontre ma volenté !
Amors me tient en sa baillie.

D'ailleurs, l'idée qu'on aime malgré soi est aussi développée dans les *Amours*, II, IX, 29 ss.; III, XI, 33 ss.

loppement, c'est que la sodomie a préoccupé assez vivement ses contemporains [1]. Mais pourquoi l'avoir introduit ici ? En voici l'explication.

8577 En ce [2] sont Troïën norri,

dit la reine. Et plus loin, Lavine :

9135 S'un Ganimede a avuec sei,
Asez li est or poi de mei.

1. Sur cette question, voir C. Vieillard, *Gilles de Corbeil*, qui donne les indications bibliographiques essentielles et cite des textes de Hildebert de Lavardin, de Jean de Salisbury, d'Alain de Lille et de Gilles de Corbeil. — Ajoutons que, lorsqu'il était question de ce vice, on pensait souvent à Ovide. Ainsi Alain, dans le passage cité par M. Vieillard, parle d'Orphée. Quant à Hildebert, il mentionne toujours, parmi ses exemples, ceux que lui fournissaient les *Métamorphoses* (voir, dans l'étude de Hauréau parue au t. XXVIII, 2e partie, des *Notices et Extraits*, les nos I, xxx, p. 338 ; III, i, p. 412 ; III, viii, p. 419) : c'est le nom de Ganymède qu'il cite le plus souvent. Sur la célébrité de ce dernier personnage, voir Werner, *Beiträge zur Kunde der lat. Lit. des Mittelalters*, p. 26, no 61. — Bernard de Meung, un des « dictatores » les plus célèbres de la fin du xiie siècle, donne deux modèles de lettres sous les titres : « Quidam hortatur puerum ad spurcitiam » et « Responsio pueri ». Dans les deux cas les arguments et les exemples sont pris dans Ovide (voir les textes p. p. L. Delisle, *Notice sur une « Summa dictaminis »* dans les *Notices et Extraits*, t. XXXVI, 1re partie, p. 199-200).

Enfin, M. Comparetti, dans son livre sur Virgile au moyen âge, t. I, p. 115, n. 1, a recueilli ou mentionné, d'après les philologues L. Müller et Woelfflin, les corrections de certains manuscrits au texte original d'Ovide ou de Tibulle. Dans un ms. de la bibliothèque de Zurich, le vers suivant de l'*Art d'aimer*, III, 683 : « hoc est quod pueri tangar amore *minus* » a été corrigé en « ... amore *nihil* », et une note marginale dit : « ex hoc nota quod Ovidius non fuerit sodomita. » Il y a d'autres exemples. — On remarquera, d'ailleurs, que la mère de Lavine, en accusant Eneas, entame le procès des sodomites en général, et elle fait valoir contre eux les arguments qu'on développait le plus volontiers de son temps (voir les textes d'Hildebert, d'Alain, de Gilles), disant :

8596 De cest siegle sereit tost fin,
Se tuit li home ki i sont
Esteient tel par tot le mont... etc.

2. Il s'agit du vice contre nature.

Il me semble que, si la mère de Lavine accuse Eneas et les Troyens, c'est précisément en songeant (et le poète y a songé en lui prêtant l'argument) à l'aventure de Ganymède, qui était Troyen [1], et qu'Ovide, à l'endroit où il rapporte son histoire, ne manque pas d'appeler « Phrygius Ganymedes [2] ».

La peinture et la théorie de l'amour. — Nous ne nous dissimulons pas, en abordant cette partie de notre étude, ce qu'elle a de délicat. Car, s'il arrive que, dans la peinture de l'amour, deux auteurs se rencontrent, dans quelle mesure les ressemblances des œuvres ne s'expliquent-elles pas par l'identité des sujets ? Si l'amour a toujours existé, et toujours le même, il est bien naturel que deux écrivains, sans pourtant se connaître, en parlent de la même façon. Et comment découvrir, en pareil cas, si *Eneas* doit quelque chose à Ovide ? Cependant, cette difficulté est surtout théorique, et on verra que les textes présentent entre eux des ressemblances telles qu'elles ne sauraient tenir au sujet.

Une des singularités les plus notables d'*Eneas* est la description, souvent reprise, des effets de l'amour. Celui qui aime change de couleur et pâlit [3] ; il tremble [4], frémit [5], tressaille [6] ; il souffle [7], il bâille [8] ; il a froid [9] et il transpire [10] ; il se pâme [11] ; il se « de-

1. Voir *Métam.*, XI, 754 ss.
2. *Ibid.*, X, 155.
3. « color muër » 1204, 1490, 7926, 8242 ; « changier color » 8059 ; « palir » 7927, 8244 ; « espalir » 7926.
4. « trenbler » 1233, 7922, 8074, 8243.
5. « fremir » 1233, 7922, 8076, 8243.
6. « tressaillir » 1233, 7925, 8075, 8125, 8401, 8934, 8936.
7. « sofler » 1231, 8077.
8. « baaillier » 1231, 7923, 8077.
9. « refreidir » 1960, 7922, 8074, 8933 ; « aveir freit » 8126.
10. « aveir chalt » 8126 ; « tressuër » 1960, 8073, 8932 ; « suër » 7920, 7921.
11. « se pasmer » 1230, 1959, 8075 ; « espasmir » 8243, 8933 ; « li cuers li ment » ou « li falt » 1234, 8076.

mente »[1], soupire[2], pleure[3], geint[4], sanglote[5], se plaint[6], crie[7], vocifère[8] ; il perd le boire et le manger[9] ; il « se travaille »[10] et songe[11] ; il veille[12], s'étire et se retourne sur son lit[13] ; il se démène[14], se « degete »[15] ; il est comme en rage[16].

D'où vient cette conception des effets physiques de l'amour ? Que l'amoureux soupire, soit la proie des soucis et de l'insomnie, c'est ordinaire ; mais il n'est pas caractéristique de l'amour qu'on bâille, qu'on tremble, qu'on transpire ou qu'on vocifère. Aussi faut-il considérer que l'auteur a entendu le peindre comme une maladie. L'idée est abondamment exprimée dans l' « enseignement » que la reine adresse à Lavine. L'amour est une « enfermeté » :

7918 Une fievre quartaine valt.
Pire est amors que fievre ague,
N'est pas retors quant l'en en sue...

Et vient ensuite l'énumération de tous les effets que nous avons indiqués plus haut.

1. 8082.
2. « sospirer » 1204, 1231, 7923, 8244, 8926, 8934.
3. « plorer » 1251, 7928, 8079.
4. « giendre » 7927, 8079, 8244.
5. « senglotir » 7928, 8076.
6. « plaindre » 7927.
7. « crier » 8079.
8. « braire » 8079.
9. 7924, 8913.
10. 1232.
11. « penser » 7927, 8931.
12. « veillier » 7928, 8400.
13. « s'estendre » 1230, 8927 ; « se detorner » 1254.
14. « se demener » 1232, 1255, 1257.
15. 7925, 8077, 8401, 8927.
16. 1262, 1270. — On pourra ici consulter la dissertation de O. Kühn, *Ueber Erwähnung und Schilderung von körperlichen Krankheiten und Körpergebrechen in altfranz. Dichtungen*, Breslau, 1902, où on trouvera réunis un certain nombre de textes qu'il est intéressant de rapprocher de celui d'*Eneas*.

Pour expliquer cette idée que l'amour est une maladie, il est inutile de recourir, comme on l'a proposé, à l'hypothèse que l'auteur aurait puisé dans des traités médicaux [1]. Elle est très répandue dans l'œuvre des érotiques latins, et notamment dans celle d'Ovide. Celui-ci qualifie ordinairement l'amoureux de malade, « aeger », « languidus » [2]. Il applique à l'amour les noms de « malum » et de « morbus » [3]. Débarrasser de leur passion ceux qui aiment, c'est les guérir, « sanare », « curare » [4], et pour y arriver, il faut leur donner des remèdes, « remedia », « medicinam [5] ». Enfin, c'est en médecin, inspiré d'Apollon, qu'Ovide se pose au moment où il entreprend d'écrire ses *Remèdes de l'amour* [6].

D'ailleurs, ce n'est pas seulement une idée générale qu'il a fournie à l'auteur d'*Eneas* : il lui a fourni aussi plusieurs éléments de sa description, et, en certains endroits, le texte du roman français ne paraît être qu'une amplification du texte latin. Il n'est pas opportun de relever longuement dans Ovide les cas où l'on voit

1. Voir Hilka (Vollmoeller, *Kritischer Jahresbericht*, t. VIII, 2e part., p. 299), qui considère que, dans la peinture de l'amour telle qu'elle commence à se répandre dans la littérature française au XIIe siècle, entrent des éléments orientaux. Il signale à ce propos le travail de M. Hjalmar Crohns, *Zur Geschichte der Liebe als Krankheit* (*Archiv für Kulturgeschichte*, t. III, 1905, p. 66-86) ; et il pense qu'il n'est pas improbable que, vers le milieu du XIe siècle, les traités des médecins arabes aient été connus en Occident par l'intermédiaire de traductions latines.

2. « aeger » *Rem.*, 109, 129, 313, 314 ; « languidus » *Hér.*, IX, 136 ; X, 33 ; XIII, 116.

3. « malum » *Rem.*, 92, 138, 526, 539 ; « morbus » *Rem.*, 81, 115 ; « torpor » *Hér.*, X, 44 ; voir aussi *Rem.*, 613 : « facito *contagia* vites », c'est-à-dire la contagion des autres amoureux.

4. « curare » *Rem.* 313 ; « resanesco » *Am.*, I, x, 9 ; « sanare » *Rem.*, 43, 527, 551, 814 ; « sanus » *Art*, III, 713 ; *Rem.*, 493, 504, 546, 621, 794 ; *Fastes*, IV, 7 ; « valere » *Rem.*, 226, 231. On applique l'épithète de *salubris* aux choses qui effacent l'amour : *Art*, I, 258 ; *Rem.*, 316, 704.

5. Pour « remedia », voir le titre même de l'ouvrage d'Ovide ; « medicabilis » *Hér.*, V, 149 ; *Rem.*, 135 ; « medicina » *Rem.*, 91, 131, 795 ; « medicus » *Rem.*, 314.

6. Voir *Rem.*, v. 41 ss.

un amoureux changer de couleur, ou pâlir, ou trembler, ou soupirer, ou pleurer, ou pousser des cris, ou perdre le boire, le manger, le sommeil, ou tomber dans la fureur. Et voici un passage entre vingt où s'offrent réunis plusieurs des traits indiqués dans *Eneas* :

Hér., XI, 27 Fugerat ore color, macies adduxerat artus,
Sumebant minimos ora coacta cibos ;
Nec somni faciles, et nox erat annua nobis [1],
Et gemitum nullo laesa dolore dabam [2].

Mais il faut insister sur la description que fait volontiers le poète latin des insomnies et des rêves provoqués par l'amour. Et ici, il est clair qu'il a été suivi de près par l'auteur d'*Eneas*. Canacé, Médée, Laodamie, Byblis passent de longues veilles dans les tourments [3] : de même, Dido [4], Lavine [5], Eneas [6] passent de longues nuits d'agitation. — Plus particulièrement, voici comment Ovide peint, dans les *Amours*, la fièvre de l'insomnie :

I, II, 1 Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur
Strata, neque in lecto pallia nostra sedent,
Et vacuus somno noctem, quam longa, peregi,
Lassaque versati corporis ossa dolent ?

Or c'est le développement de cette donnée qu'il nous semble voir dans le passage suivant d'*Eneas* :

1. Comp. *Eneas*, v. 9935 :

Plus d'un an a ore en un jor !

C'est Eneas qui parle et exprime son impatience de revoir Lavine.

2. Comp. *Eneas*, v. 8508 :

Que tu te muers et si es saine.

C'est à ce signe que la mère de Lavine prétend reconnaître l'amour de sa fille pour Eneas.

3. Voir *Hér.*, XI, 29 ; XII, 57 ss. ; XIII, 104 ss. ; *Am.*, I, II, 1 ss. ; *Métam.*, IX, 472.

4. *Eneas*, v. 1228 ss.

5. *Ibid.*, v. 8399 ss.

6. *Ibid.*, v. 8925, 9923 ss.

8399 Por dreit neient s'ala colchier,
Car tote nuit l'estut veillier
Et degeter et tressaillir,
Descovrir sei et recovrir ;
El lit se torne de travers
Et donc adenz, puis a envers,
Et met son chief as piez del lit...
8420 El se tornot de l'altre part,
Relevot sei, si s'aseeit,
Et donc se recolçot a dreit...

Enfin, — et ici le détail est plus intéressant parce qu'il est plus particulier, — Ovide mentionne fréquemment les songes durant lesquels les amants, jouets de l'illusion, s'imaginent dormir dans les bras l'un de l'autre. Citons ces vers d'une *Héroïde* :

[XV], 123 Tu mihi cura, Phaon ! te somnia nostra reducunt,
Somnia formoso candidiora die.
Illic te invenio, quamvis regionibus absis ;
Sed non longa satis gaudia somnus habet.
Saepe tuos nostra cervice onerare lacertos,
128 Saepe tuae videor supposuisse meos...
131 Blandior interdum, verisque simillima verba
Eloquor, et vigilant sensibus ora meis [1].

Or, encore une fois, le même thème est repris dans *Eneas* et traité dans les mêmes termes. Dido, amoureuse d'Eneas,

1237 Ensemble lui cuide gesir,
Entre ses braz tot nu tenir ;
Entre ses braz le cuide estreindre.
Ne set s'amor covrir ne feindre ;

1. Voir encore *Hér.*, XIII, 105 ss., etc. Que l'héroïde [XV] soit d'Ovide ou non, peu importe. Il suffit qu'elle lui ait été attribuée anciennement, et depuis longtemps déjà quand notre trouveur écrivait *Eneas*.

Ele acole son covertor,
Confort n'i trueve ne amor ;
Mil feiz baise son oreillier,
1244 Tot por l'amor al chevalier,
Cuide que cil ki ert absenz
Enz en son lit li fust presenz :
N'en i a mie, aillors esteit.
1248 Parole o lui com s'el l'ocit...

Et Lavine se berce des mêmes rêves.

Ce n'est pas une profanation de prétendre que la façon dont Lavine, sa mère et Eneas dissertent de l'amour dans le roman français est au moins bien inopportune ; et si leurs discours prennent si volontiers et si hors de propos un tour didactique et sentencieux, il faut l'attribuer au désir de l'auteur de faire valoir son érudition, qui, ici, s'alimente à peu près exclusivement aux poèmes d'Ovide. C'est à ce dernier que reviennent une foule d'idées, dont voici quelques-unes.

D'abord celle-ci que l'amour est un mal, mais un mal aimable. Cette opposition est longuement développée par la mère de Lavine :

7958 Soef trait mal ki l'acostume ;
Se il i a un poi de mal,
Li biens s'en siut tot par igal... etc.

et la fille, ensuite, revient sur cette théorie. — D'où celle-ci a-t-elle été tirée ? Sans doute d'Ovide, qui en fournit les éléments dans une élégie de ses *Amours*, où, tout à la fois, il se plaint de l'amour et le célèbre, concluant :

II, ix, 26 ... usque adeo dulce puella malum est !

Et ailleurs encore, du reste, il reprend la même antithèse, qu'il

résume dans les expressions « jucundum malum » [1], ou « incendia mitia » [2], ou « mollia castra » [3].

Touchée d'amour pour Eneas, Lavine s'afflige à la pensée que, s'il est tué, elle sera obligée d'épouser Turnus ; et elle se dit, un instant, qu'elle aurait dû, afin de ne pas s'exposer à la douleur des déceptions possibles, partager son affection entre les deux hommes. Elle réfléchit :

8259 Ge ne deüsse m'amor pas
Atorner si vers Eneas,
N'en eüst Turnus altretant ;
Nus n'en deüst aler avant,
N'en deüsse plus amer l'un,
8264 Mais bel senblant faire a chascun...
8269 Ne sai que est a avenir,
Se deüsse m'amor partir,
Que chascuns l'eüst igalment :
Ce cui, ne me neüst neient ;
L'un et l'altre deüsse atraire,
Ainsi peüsse ge bien faire ;
Se ges amasse andeus issi,
8276 Donc ne faillisse a un ami...

Un instant après, elle rejette loin d'elle cette pensée ; mais elle lui était venue. Et pourquoi avait-elle songé, comme elle le fait, à se prémunir contre les surprises de l'avenir ? N'est-ce point qu'Ovide en donne longuement le conseil et le moyen dans un passage de ses *Remèdes de l'amour* ?

441 Hortor et ut pariter binas habeatis amicas...

1. *Remèdes*, 138.
2. *Fastes*, I, 411.
3. *Art d'aimer*, II, 236. Sur le succès de cette antithèse au moyen âge, voir P. Meyer, *Mélanges de poésie anglo-normande*, n° IX : *Une définition de l'amour* (*Romania*, t. IV, 1875, p. 382 ss.).

449 Qui sibi jam pridem solatia bina paravit,
Jam pridem summa victor in arce fuit.
485 Ergo adsume novas, auctore Agamemnone, flammas,
Et tuus in bivio distineatur amor...

Et il multiplie les exemples ; et la leçon vaut pour les femmes comme pour les hommes.

Quand la mère de Lavine, en apprenant son amour pour Eneas, s'applique à l'en détourner, celle-ci reste insensible à tout ce qu'elle entend, et elle déclare même :

8542 Vos le m'avez molt desloé,
Vos m'en avez molt chastiëe ;
De tant m'en sui plus aprismiee :
Amors nen a soing de chasti.

L'observation est d'Ovide. Quand l'amour est dans toute sa force, remarque-t-il,

Rem., 123 Inpatiens animus nec adhuc tractabilis arte
Respuit atque odio verba monentis habet...
133 Quin etiam accendas vitia inritesque vetando,
Temporibus si non adgrediare suis.

C'est une idée qui revient plusieurs fois, dans les discours d'Eneas et de Lavine, que l'amour rend fort et courageux [1] : elle est chère à Ovide [2].

Eneas, devenu amoureux de Lavine, se préoccupe de répondre à la déclaration qu'elle lui a faite. Mais un doute lui vient, et il se demande s'il ne fera pas bien de différer quelque temps :

9078 Ne faire, on se deit molt covrir ;
Ne deit pas tot son cuer mostrer

1. Voir v. 8759 ss., 9051 ss., 9340 ss.

2. Voir notamment les élégies I, vi et I, ix de ses *Amours*, où l'idée est développée avec une certaine ampleur. Mais on peut relever d'autres passages : *Hér.*, XVII, 189 s. ; XIX, 53 s. ; *Métam.*, IV, 96.

A femme, ki la vuelt amer ;
Un poi se face vers li fier,
Que de l'amor ait le dangier,
Car se la femme le saveit
Qu'el fust desus, il s'en plaindreit.
L'en deit femme faire doter,
Ne li deit l'en pas tost mostrer
Come l'en est por li grevez ;
De tant aime ele plus asez.

Il ajoute toutefois :

9089 Ce est tot veir, mais nequedent,
S'ele ne set de mon talent
Et que je l'aim en tel maniere,
Ge criem que el resort ariere.

Ovide l'avait déjà dit dans son *Art d'aimer* :

I, 717 Quod refugit, multae cupiunt, odere, quod instat.

Il donnait ce conseil :

II, 349 Cum tibi major erit fiducia, posse requiri,
Cum procul absenti cura futurus eris,
Da requiem...
357 Sed mora tuta brevis : lentescunt tempore curae,
Vanescitque absens et novus intrat amor.

ou bien :

II, 444 Acribus est stimulis eliciendus amor.
Fac timeat de te tepidamque recalface mentem.

ou encore, s'adressant aux femmes :

III, 473 Postque brevem rescribe moram : mora semper amantes
Incitat, exiguum si modo tempus habet.

Sed neque te facilem juveni promitte roganti
  Nec tamen e duro quod petit ore nega.
Fac timeat speretque simul.

Lavine, naturellement, souffre de la réserve d'Eneas. Elle se l'explique en se disant :

9874 Femme est plus faible par nature
Que nen est oem por mal sofrir ;
Ne puet mie en son cuer tenir.
Femme est trop hardie d'amer,
Molt set mielz oem son cuer celer.

Or Héro écrivait à Léandre :

Hér., XVIII, 4 Da veniam fassae : non patienter amo.
Urimur igne pari, sed sum tibi viribus inpar :
Fortius ingenium suspicor esse viris.

Et on lit dans l'*Art d'aimer* :

I, 341 Omnia feminea sunt ista libidine mota ;
  Acrior est nostra plusque furoris habet.

et :

III, 29 Femina nec flammas nec saevos discutit arcus ;
  Parcius haec video tela nocere viris.
Saepe viri fallunt, tenerae non saepe puellae.

Eneas, retenu dans son camp après sa victoire sur Turnus, s'afflige que le temps dure et il exprime longuement sa hâte de revoir Lavine [1]. Le thème est indiqué plusieurs fois par Ovide, qui n'a pas manqué de noter l'impatience avec laquelle les amants souffrent les délais [2].

1. Voir v. 9929 ss.

2. Voir *Hér.*, I, 8 ; XVIII, 3 ; *Amours*, I, xi, 7 ss. ; *Métam.*, IV, 351 ; VI, 514 ; XI, 307.

Tout cela, tous les faits qui précèdent, établissent quelquechose de plus qu'une ressemblance accidentelle entre les façons dont Ovide et l'auteur d'*Eneas* traitent de ce que l'on peut appeler la physiologie et la psychologie de l'Amour [1].

Le dieu d'amour. — Dans le roman d'*Eneas*, l'amour est l'œuvre de l'Amour et l'Amour est un dieu [2]. Il est représenté comme un archer dont les flèches font naître la passion. Cette manière de l'imaginer est constante dans la poésie érotique des latins, dans Catulle, Tibulle et Properce comme dans Ovide [3].

Mais, ce qui mérite une attention particulière, ce sont les détails

1. On pourrait relever d'autres traits. Ainsi la mère de Lavine, l'exhortant à se marier, lui dit qu'elle doit commencer à « savoir d'amour »,

7880 Et les engins et les trestors
Et les reguarz et les cligniers.

Si cette femme, parlant à sa fille, le fait en pareils termes, n'est-ce pas que l'esprit galant d'Ovide a déteint sur l'auteur du roman ? On ne peut ici s'empêcher de penser à ces vers de l'*Art d'aimer* :

III, 513 Spectantem specta ; ridenti mollia ride.
Innuet ? acceptas tu quoque redde notas.

Lavine dit en parlant d'Eneas :

mon cuer en porte,
8351 Il le m'a de mon sein enblé.

N'est-ce point la métaphore *rapere* du latin ? Ovide l'emploie souvent. Voir par exemple, *Art*, I, 243 : « Illic saepe animos juvenum rapuere puellae » ; et « rapere oculos », *Amours*, II, xix, 19 ; III, xi, 48.

Mais nous ne voulons insister que sur les faits essentiels.

2. La description que la mère de Lavine fait de l'Amour commence par ces mots :

7975 Guarde el tenple comfaitement
Amors i est peinz folement...

En imaginant ce détail du dieu représenté dans un temple, peut-être s'est-il souvenu qu'Ovide présente de cette façon le « Lethaeus Amor » dans son livre des *Remèdes de l'amour* :

549 Est prope Collinam templum venerabile portam :
Imposuit templo nomina celsus Eryx.
Est illic Lethaeus Amor, qui pectora sanat...

3. Voir Pichon, *ouvr. cité*, p. 20.

fournis par le roman sur la nature des traits de l'Amour. Ces traits sont de deux sortes : les uns ont une pointe d'or et font aimer ; les autres ont une pointe de plomb et empêchent d'aimer :

7979 Li uns des darz est d'or en som,
Ki fait amer, l'altre de plom,
Ki fait amer diversement.

Et à plusieurs reprises reviennent des allusions à ce symbole [1]. — Or, si on en recherche l'origine, on la trouvera dans Ovide, à qui on est d'accord pour en attribuer l'invention ; car elle ne se rencontre nulle part ailleurs avant lui, et, dans la suite, elle n'a fait fortune qu'au XIIe siècle, grâce à l'influence exercée par *Eneas*. Voici ce qu'on lit dans Ovide :

Mét., I, 468 Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
Diversorum operum ; fugat hoc, facit illud amorem.
Quod facit, hamatum est et cuspide fulget acuta ;
Quod fugat, obtusum est, et habet sub arundine plumbum.

La similitude des expressions « *diversorum* operum » et « amer *diversement* » paraît devoir persuader quiconque douterait que l'auteur d'*Eneas* ait connu directement Ovide et l'ait imité dans le détail [2].

L'Amour, dans le roman, n'est pas représenté seulement comme un archer qui blesse, mais aussi comme un médecin qui soigne lui-même les plaies qu'il a ouvertes :

7972 La plaie saine que il fait ;
Se il te vuelt un poi navrer,
Bien te savra enprés saner...

1. Voir v. 8161-9, 8953.
2. Le texte d'Ovide n'a pas échappé à M. Dressler, qui le cite, p. 94. Déjà Skeat l'avait mentionné, à propos du vers 1315 de la *Court of Love* (*Chaucerian pieces*, p. 551).

Il porte à la main gauche une boîte qui montre

qu'il set saner ;
7987 Sor lui n'estuet mire venir
A la plaie qu'il fait guarir ;
Il tient la mort et la santé,
Il resaine quant a navré.
Molt deit l'en bien sofrir d'amor,
Ki navre et sainë en un jor.

Et la même fiction réapparaît en plusieurs autres passages [1]. D'où vient-elle ? On ne la trouve ni chez Ovide, ni ailleurs. Mais, dans une élégie dont l'auteur d'*Eneas* (on l'a déjà vu) a fait son profit, et où Ovide exprime l'idée que l'amour, tout mal qu'il est, est un mal désirable, l'auteur, s'adressant au dieu, lui reproche de le trop maltraiter et lui dit :

Am., II, IX, 7 Quid ? non Haemonius, quem cuspide perculit, heros
Confossum medica postmodo juvit ope ?

Il est probable que le trouveur français est parti de là pour attribuer à l'Amour (Ovide ne faisait que la lui demander) la même attitude qu'à Achille, blessant, puis soignant Télèphe, et pour faire de l'archer un médecin. Et nous le croyons d'autant plus volontiers, que le même exemple, celui d'Achille et Télèphe, est repris dans un passage des *Remèdes de l'amour*, où Ovide explique comment, après avoir enseigné l'art d'aimer, il se propose d'enseigner celui de ne plus aimer :

43 Discite sanari, per quem didicistis amare :
Una manus vobis vulnus opemque feret.
Terra salutares herbas eademque nocentes
Nutrit, et urticae proxima saepe rosa est.
Vulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste,
Vulneris auxilium Pelias hasta tulit.

1. Voir v. 8007, 8110-15, 8228.

Nous admettons que, lisant les deux vers cités de l'élégie, le poète français se sera rappelé le passage des *Remèdes*, dont ils pouvaient en effet éveiller le souvenir, et que, oubliant le véritable sens de celui-ci, il aura conçu, fruit d'une confusion, l'idée de sa fiction [1].

Ce portrait de l'Amour une fois composé, il a fait ensuite, pour figurer les effets de sa puissance, toute une série de nouveaux emprunts à Ovide [2].

1. Car il ne faut pas oublier, nous le répétons, que, dans le passage des *Remèdes*, le maître qui apprend à aimer et à ne plus aimer c'est Ovide, la main qui blesse et qui guérit c'est celle d'Ovide. M. Dressler, *ouvr. cité*, p. 94, en rapprochant les vers 43-4 des *Remèdes* et les vers 7991 s., 7987 ss. du roman, a négligé de marquer cette difficulté. C'est pourquoi nous croyons nécessaire que le trouveur soit parti du passage cité des *Amours*, où Ovide invite l'Amour lui-même à imiter Achille. — A moins que ce même trouveur, partant simplement des *Remèdes*, ait fait, en lisant, un contre-sens. Le texte porte, en effet :

39 Haec ego. Movit Amor gemmatas aureus alas ;
Et mihi : « Propositum perfice, dixit, opus. »
Ad mea, decepti juvenes, praecepta venite,
Quos suus ex omni parte fefellit amor.
Discite sanari per quem..., etc.

Et il aura cru que l'Amour qui parle au vers 40, prononce aussi les vers suivants.

On peut faire valoir, semble-t-il, un argument assez fort en faveur de cette dernière hypothèse. En effet, à plusieurs reprises, dans *Eneas*, l'Amour est représenté comme un maître qui donne une leçon à un élève : voir les vers 8183 ss. ; 8213 ss. ; 8431 ss., etc. Et peut-être l'idée de le figurer ainsi est-elle venue au trouveur à la suite du contre-sens que nous avons supposé : il aura entendu que le maître qui s'annonce aux vers 41 ss. des *Remèdes*, c'était l'Amour et non pas Ovide.

Toujours est-il qu'Ovide est, pour la fiction de l'Amour médecin, la source du roman français.

M. Schroetter, *ouvr. cité*, p. 74, fait un contre-sens d'un autre genre, mais non moins certain, sur l'interprétation du vers 43. Il écrit : « Die beste Hilfe gegen die Krankheit der Liebe ist nach Ansicht Ovids der Besitz der Beliebten selber. Sie ruft die Krankheit hervor und heilt sie auch wieder. Charakteristisch für die *Ars am.* und *Remedia* ist : *Discite sanari, per quem didicistis amare.* »

2. Il est superflu de dire que l'Amour, dans le roman comme dans Ovide, se sert de ses flèches pour blesser. Ce qui est plus intéressant, c'est qu'Ovide,

L'amour brûle, dit Ovide [1] : le roman parle de ses feux, de ses flammes, de ses ardeurs [2].

Ovide compare l'amoureux qui cherche à se faire aimer et l'Amour lui-même au chasseur qui tend des pièges [3] : dans *Eneas*, l'Amour aussi est chasseur, et il y est dit de Lavine :

8060 Or est chaeite es laz d'amor.

Ovide compare encore l'amoureux à un pêcheur qui tend ses lignes [4] : dans le roman, l'Amour lui-même est pêcheur, et Eneas dit :

9948 Ja m'a Amors pris a son aim ;
Il m'aescha de la pucele.

Ovide représente l'Amour, armé d'aiguillons, comme un con-

pour peindre les amertumes et les douceurs de l'amour, les compare à du fiel et à du miel. Il dit :

Art, II, 520 :

Quae patimur, multo spicula felle madent,

et, en parlant des faveurs d'une femme :

Am., I, viii, 104 :

Impia sub dulci melle venena latent.

L'antithèse *fel : mel* se retrouve dans la poésie latine du xiie siècle (voir le *De nuntio sagaci*, v. 153 et les *Carmina burana*, édit. Schmeller, p. 150, n° 60, v. 4-5) ; et on lit dans *Eneas* :

8220 El cors m'as mis une amertume
Peior que suie ne que fiel.
Amors, redone mei del miel.

1. L'amour est un feu : « ignis » *Hér.*, V, 152 ; XIX, 170 ; *Art*, I, 573 ; *Rem.*, 453 ; etc. « flamma » *Hér.*, XII, 38 ; XV, 3, 27 ; *Am.*, II, i, 8 ; *Art*, I, 282, 335, 526 ; *Rem.*, 485 ; etc. Je ne crois pas nécessaire de relever les innombrables passages où la métaphore est reprise au moyen des mots « ardere », « coqui », « flagrare », « torreri », « uri », etc. ; ni ceux où l'Amour est représenté avec ses torches, « faces », « lampades », « taedae ».

2. « feus » 1271, 8200, 8419 ; « ardor » 8087 ; « enflamer » 1795.

3. Pour l'Amour, voir *Hér.*, XIX, 45 s. ; pour les amoureux, *Art*, I, 263, 270 ; *Rem.*, 502.

4. Voir *Art*, III, 425 : « semper tibi pendeat *hamus* ». Comp. I, 47 et 393.

ducteur ou un cavalier [1] : il est représenté de même dans *Eneas* [2].

Les amoureux, dans Ovide, prétendent souvent mourir d'amour [3] : dans le roman, Dido, Lavine, Eneas se plaignent à chaque instant que l'Amour les fasse impitoyablement mourir [4].

L'Amour, ajoute Ovide, est cruel et injuste [5] : dans *Eneas*, Dido se plaint qu'il ne soit pas « igals [6] », Lavine, qu'il n'ait pas « merci » d'elle [7], qu'il la « mene a tort et malement [8] », que sa « manaie » soit mauvaise [9], et elle prétend « appeler de lui » [10] comme de quelqu'un d'injuste.

Ovide, enfin, dans l'élégie fameuse où il décrit son triomphe, supplie l'Amour de le mener moins rudement, s'avouant son sujet :

Am., I, II, 10 Cedamus : leve fit, quod bene fertur, onus...
13 Verbera plura ferunt, quam quos juvat usus aratri,
Detrectant prensi dum juga prima boves.

1. Voir *Amours*, I, II, 17 ss. Comp. *Fastes*, II, 779.

2. 8440 Trop me meines grant aleüre ;
A ce que m'as chargié grant fais,
Lasser m'estuet.

Comp. v. 8651.

3. Voir *Hér.*, VII, 76, 83 ; *Am.*, I, VI, 16 ; II, VII, 10 ; II, X, 21 ; II, XIV, 21 ; *Art*, I, 372 ; *Rem.*, 21 ; etc.

4. Voir v. 1441, 8166, 8170, 8339, 8428, 8700, 9912.

5. Voir *Hér.*, IV, 148 ; *Am.*, I, I, 5 ; I, VI, 34 ; II, X, 19 ; *Rem.*, 530 ; etc.

6. V. 1826. M. de Grave traduit, au glossaire, par « juste ». C'est, en effet, le sens. Le mot rend le latin *aequus* qu'Ovide emploie d'une façon toute pareille :

Hér., I, 23 Sed bene consuluit casto Deus aequus amori.

Comp. *Tristes*, I, II, 6. Cependant, dans le passage suivant, « aequus » se présente avec le sens de « partagé », en parlant de l'amour :

Hér., [XV] 163 ... Quoniam non ignibus aequis
Ureris,...

7. V. 8158.

8. V. 8164, 8426. Comp. v. 8193.

9. V. 8190.

10. V. 8194 ss. Comp. « Amors ne me fait mie dreit » (v. 8698).

Asper equus duris contunditur ora lupatis :
  Frena minus sentit, quisquis ad arma facit.
Acrius invitos multoque ferocius urget,
  Quam qui servitium ferre fatentur, Amor.
En ego confiteor : tua sum nova praeda, Cupido !
  Porrigimus victas ad tua jura manus :
Nil opus est bello ; veniam pacemque rogamus,
  Nec tibi laus, armis victus inermis, ero.

Lavine, Eneas le supplient de même d'être clément [1] ; et la jeune fille lui adresse cette prière :

8647 Amors me tient en sa baillie ;
Ne sai coment gel contredie
Ce que il vuelt que ge nel face
Ne por destreit ne por menace.
Ki contre aguillon eschalcire
8652 Deus feiz se point, toz jors l'oi dire.
Ge ne l'os mie correcier,
Car del tot sui en son dangier.
Amors, ge sui en ta baillie,
8656 En ton demeine m'as saisie.
Amors, des or me claim par tei.
Amors, ne faire tel desrei !
Plus soavet un poi me meine !

Le passage n'est-il pas inspiré directement par l'élégie citée précédemment ? N'est-ce pas la même idée, le même mouvement ? Ne sont-ce pas les mêmes comparaisons avec l'animal qui regimbe contre l'aiguillon ? Ne sont-ce point des expressions parallèles : *nova praeda, tua jura, — sa baillie, son demeine, son dangier* [2] ?

1. Voir v. 8203 ss. ; 8438 ss. ; 9925 ss.

2. On remarquera qu'au vers 10, Ovide parle de fardeau. La comparaison avec l'animal qui porte et qu'on pousse se retrouve dans *Eneas* aux vers 8439 ss.

Amors, de ma vie n'as cure,
Trop ne meines grant aleüre ;
A ce que m'as chargié grant fais...

Le dieu d'amour que peint l'auteur d'*Eneas* n'est pas autre que celui d'Ovide.

Les procédés littéraires. — Sur ce point nous serons bref, et nous nous en tiendrons à quelques observations essentielles qui ne peuvent prêter à contestation.

C'est une ancienne remarque de Sénèque le père, qu'Ovide, élève des rhéteurs, d'Arellius et de Porcius Latro, avait été un poète-rhéteur. Il a composé les *Héroïdes* à la manière de *suasoriae* ; et il a rempli les *Métamorphoses* de monologues qui sont de vrais discours. Les sujets n'en sont pas toujours les mêmes ; mais, le plus souvent, ils servent à exprimer les passions dont sont travaillés les amoureux [1].

Or, le monologue amoureux, dans les romans français des XIIe et XIIIe siècles, est de style ; et déjà dans *Eneas* il y en a un très grand nombre d'exemples [2].

Il est douteux que ce soit là l'effet d'une simple coïncidence ; et il n'est pas possible d'oublier qu'au XIIe siècle Ovide a été considéré comme un habile maître de rhétorique [3] : on a étudié avec prédilection les subtilités de son art, et les productions

1. Voir *Métamorphoses*, III, 442 ss. ; IV, 108 ss., 148 ss. ; VII, 11 ss. ; VIII, 44 ss. ; IX, 474 ss., 585 ss., 726 ss. ; X, 320 ss., 612 ss.

2. Monologue : de Lavine touchée par l'amour, v. 8083 ss. ; — de Lavine voyant partir Eneas, v. 8343 ss. ; — de Lavine pendant la nuit, v. 8426 ss. ; — de Lavine méditant de se déclarer à Eneas, v. 8676 ss. ; — d'Eneas touché par l'amour, v. 8940 ss. ; — de Lavine ne voyant pas réapparaître Eneas, v. 9130 ss. ; — de Lavine se repentant d'avoir douté de lui, v. 9209 ss. ; — de Lavine regrettant qu'Eneas ne soit pas venu aussitôt après sa victoire, v. 9846 ss. ; — d'Eneas impatient de revoir Lavine, v. 9929 ss. — Voir à ce propos l'étude de A. Hilka, intitulée *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes*, Halle, 1903, p. 71 ss.

3. Aimeric le nomme parmi les « aurei auctores » (voir Gottlieb, *Ueber mittelalterliche Bibliotheken*, p. 13, n.), et Jean de Garlande, parmi les inventeurs de l'art. Les traités de poëtique et de grammaire lui empruntent continuellement des exemples.

d'école de la même époque portent la marque de l'imitation constante qu'on en faisait.

Mais y a-t-il quelque particularité qui, se retrouvant à la fois dans les monologues d'Ovide et dans ceux d'*Eneas*, prouvent d'une façon décisive que ceux-ci ont été imités de ceux-là ? Nous le croyons. Examinons le monologue de Lavine au moment où, blâmée par sa mère de son amour pour Eneas, elle se demande ce qu'elle doit faire. Elle balance entre des partis opposés, et le débat des contraires dans son esprit se traduit par un dialogue fictif d'elle-même avec elle-même :

8679 « Fole Lavine, aies mesure,
N'atorner pas a ce ta cure,
Ne te puisses d'amor partir
Des que te voldras repentir.
— Ki puet amer en tel maniere
8684 Ne retorner ainsi ariere ?
Puis que Amors m'a si saisie
Et qu'il me tient en sa baillie,
Ne m'en leist mie resortir
Ne a ma volenté partir...
8708 A mon oés est male l'atente,
Ne puis mie tant endurer,
Ne mal sofrir ne doloser,
Si longuement ne voil mal traire.
8712 — Coment le voldras tu donc faire ?
— Et ja li voil faire saveir.
— Quel mesage porras aveir ?
— Ge ne quier nul altre que mei.
8716 — Iras i tu ? — Oïl, par fei.
— A grant honte t'iert atorné.
— Cui chalt ? se faz ma volenté,
Molt m'en iert poi que l'en en die.
8720 — Tol, ne dire tel vilenie
Que ja femme de ton parage

Enpreigne a faire tel viltage...
8729 Que ferai donc ? Celerai li ?
— N'est biens que il le sache issi.
— Et coment donc ? — Un poi atent :
8732 Li termes iert prochainement
Que la bataille en estera,
Et se il veint, il te prendra...
8737 Et se il est morz et veincuz
Et Turnus seit a ce venuz
Que il te deie a femme prendre,
8740 Sel poeit saveir ne entendre
Que eüsses cestui amé,
Toz tens t'avreit mais en vilté.
— De ce n'ai ge nule peor... etc.

Or Ovide, nous l'avons déjà remarqué, aime à peindre les hésitations et les incohérences auxquelles les amoureux sont sujets. Et pour le faire, il a recours quelquefois à la description, quelquefois aussi au monologue. Dans ce dernier cas, il fait tenir à ses personnages des discours où se heurtent les résolutions contraires. L'amoureux, alors, discute avec lui-même ; il se pose des questions et se fait des objections, comme s'il se dédoublait ; il s'adresse la parole à la deuxième personne en s'appelant par son nom. Et voici un exemple de ces monologues, où Médée, blessée d'amour pour Jason, exprime le désarroi de ses sentiments :

Mét., VII, 11 « Frustra, Medea, repugnas :
Nescio quis deus obstat, ait ; mirumque, nisi hoc est,
Aut aliquid certe simile huic, quod amare vocatur.
Nam cur jussa patris nimium mihi dura videntur ?
— Sunt quoque dura nimis. — Cur, quem modo denique [vidi,
Ne pereat, timeo ? quae tanti causa timoris ?
Excute virgineo conceptas pectore flammas,
Si potes, infelix. — Si possem, sanior essem ;
Sed gravat invitam nova vis ; aliudque Cupido,

20 Mens aliud suadet : video meliora proboque,
Deteriora sequor. — Quid in hospite, regia virgo,
Ureris, et thalamos alieni concipis orbis ?
Haec quoque terra potest, quod ames, dare. Vivat an ille
Occidat, in dis est. — Vivat tamen ! idque precari
Vel sine amore licet : quid enim commisit Iason ?...
37 Di meliora velint ! quamquam non ista precanda,
Sed facienda mihi. — Prodamne ego regna parentis...
40 Ut per me sospes sine me det lintea ventis ?...
42 Si facere hoc, aliamve potest praeponere nobis,
Occidat ingratus ! — Sed non is vultus in illo...
45 Ut timeam fraudem meritique oblivia nostri.
Et dabit ante fidem ; cogamque in foedera testes
Esse deos. Quin tuta times ! accingere !...
51 — Ergo ego germanam, fratremque, patremque, Deos-
Et natale solum, ventis ablata, relinquam ? [que
— Nempe pater saevus, nempe est mea barbara tellus...
67 Per freta longa ferar : nihil illum amplexa verebor ;
Aut, si quid metuam, metuam de conjuge solo.
— Conjugiumne putas, speciosaque nomina culpae
Inponis, Medea, tuae ? Quin aspice quantum
Aggrediare nefas, et, dum licet, effuge crimen. »[1]

1. Voir aussi les monologues de Myrrha, de Byblis, d'Hippomène.
G. Paris a écrit à propos des monologues de *Cligès* : « Le monologue amoureux est une formule poétique qui remonte à l'antiquité grecque, et qui, chez nos poètes, provient directement d'Ovide (*Mélanges de littérature française*, p. 276 s.). A propos de la question du monologue dialogué, il faut citer les deux études de Warren, *Some features of style in early french narrative poetry* (*Public. of the modern lang. Association*, 1905-6, p. 513-39) et de Norman Wentworth de Witt, *The Dido episode in the Eneid of Virgil*, Chicago, diss. Toronto, 1907. M. Warren, ne pouvant en déterminer l'origine avec certitude, indique, pour le monologue du type que présentent *Eneas* et d'autres romans ensuite, une influence possible de Térence et de dialogues scolastiques. M. de Witt remarque que l'épisode d'Ariane, tel que l'a traité Catulle, fournit un modèle de plainte amoureuse, du genre de celles qui nous occupent, avec monologue dialogué. L'observation est fondée ; mais comme le procédé se retrouve, le même et plus développé encore, dans Ovide, comme il est prouvé

Les ressemblances du monologue de Lavine et de celui-ci sont évidentes. Sans doute, dans le dialogue fictif, l'auteur d'*Eneas* précipite parfois plus qu'Ovide la succession des répliques. Mais le procédé est-il pour cela différent ? Il en a abusé, voilà tout, l'employant à tout instant et donnant au dialogue, naturel chez Ovide, une allure invraisemblable. Ovide lui en a donné l'idée ; elle lui a plu ; il s'en est servi tant qu'il pouvait, de même qu'ailleurs il a amplifié à plaisir, nous l'avons montré, certaines données sommaires du poète latin, prouvant par là à plusieurs reprises qu'il n'était pas homme à se soucier des vertus de la juste mesure.

*
* *

Nous avons présenté sans apprêt un certain nombre de faits [1].

Nous avons, d'une part, essayé de recueillir quelques-uns des échos qu'a eus dans la littérature française du XIIe siècle le poème de *Piramus et Tisbé* directement adapté d'Ovide. Nous avons, d'autre part, tenté de montrer que l'auteur du roman d'*Eneas* était tout imprégné de la lecture d'Ovide, et que, comme l'idée avait pu lui en être suggérée par l'exemple du roman de *Thèbes*, le principal de son originalité a été de contaminer deux modèles, de compléter les données de l'*Énéide* par celles des *Amours*, de l'*Art d'aimer* et des *Métamorphoses*. Et ainsi, par quelques exemples choisis entre d'autres, nous avons pu contribuer à mettre en

aussi que l'auteur d'*Eneas* connaissait Ovide à fond, il est juste de considérer ce dernier poète comme la source immédiate de notre trouveur et nous nous rangeons tout à fait à l'avis exprimé par M. Hilka, *ouvr. cité*, p. 106, note 2.

1. Nous ne nous dissimulons pas que tous les rapprochements qui précèdent ne sont pas, si on les considère un à un, également concluants. Mais leur accumulation, et aussi la certitude du plus grand nombre, leur confèrent à tous une autorité singulière. Au reste, il a fallu en négliger beaucoup.

lumière l'influence qu'Ovide a, vers 1150, commencé à exercer sur notre littérature romanesque.

Le fait est d'extrême importance en ce qui concerne *Eneas*. On sait, en effet, que ce roman a obtenu un très vif succès et qu'il a été très imité. M. Dressler a pu faire entre ce texte et ceux de la littérature postérieure un très grand nombre de rapprochements, qui en attestent l'influence considérable [1]. Et il est arrivé ainsi que l'imitation d'Ovide par notre trouveur a eu sa répercussion sur une foule d'autres œuvres.

Cette répercussion s'est manifestée de deux manières. D'abord, comme il n'avait pas échappé aux clercs contemporains que certaines parties fort goûtées d'*Eneas* avaient été directement inspirées par Ovide, ils se mirent à leur tour à puiser dans le poète latin, et ainsi se multiplièrent les adaptations du genre de *Philomena*, de *Piramus et Tisbé*, des divers *Arts d'aimer*, sans compter les larges emprunts de Chrétien de Troyes, même dans ses œuvres les moins antiques d'aspect, à tous les poèmes ovidiens. De plus, beaucoup d'autres écrivains, sans remonter à la source elle-même, se contentèrent d'imiter *Eneas* et subirent ainsi indirectement l'influence du modèle primitif.

Décrire en détail cette influence exercée par Ovide à travers *Eneas*, ce serait faire une double recherche : ce serait, parmi les éléments du roman dont M. Dressler a relevé la trace dans les productions plus récentes de la littérature, dresser la liste de ceux qui viennent d'Ovide ; et ce serait ensuite compléter cette liste : car il ne conviendrait pas seulement de noter, entre les différentes œuvres, les ressemblances matérielles qui tiennent aux choses, à la mention de certains faits, au retour de certaines idées, au goût de telle forme d'expression ou même de tel thème ou lieu commun : il faudrait en outre tenir compte de toutes les analogies

1. A. Dressler, *Der Einfluss des altfranz. Eneas-Romanes auf die altfranz. Litteratur*, diss. Göttingen, 1907.

de style, qu'engendre l'application d'une même formule littéraire.

Il est souhaitable que ce travail se fasse, et il se fera. Ce que nous retiendrons simplement ici, c'est que, si *Eneas* a dû une grande partie de son succès, la meilleure peut-être, aux épisodes galants qu'il contient, ceux-ci émanent directement d'Ovide. Or le fait est capital dans l'histoire du roman français, puisqu'il permet de rattacher les débuts de ce genre à la vogue des poèmes imités de l'antiquité.

L'idée a déjà été émise. Rendant compte de l'étude de M. Wilmotte sur l'*Évolution du roman français aux environs de* 1150, M. Jeanroy a écrit : « L'intérêt de ce travail est en somme d'attirer l'attention sur l'importance, dans l'évolution du roman français, des poèmes imités de l'antiquité. L'idée me paraît profondément juste, et il y a longtemps qu'elle m'était venue à moi-même [1]. » Cependant M. Jeanroy a pris soin, dans le même article, de marquer aussitôt les difficultés que soulève la thèse, et il l'a fait en ces termes dont je ne saurais vaincre la brièveté ni la netteté : « Il reste, ce me semble, deux questions à examiner. La première, d'ailleurs facile à résoudre, concerne les origines du vocabulaire et des lieux communs amoureux qui, dans *Thèbes* et *Eneas*, tiennent déjà tant de place. M. Wilmotte me paraît être d'avis, comme moi-même, que cette source n'est autre que la poésie lyrique. Mais il n'effleure nulle part la seconde, plus grave et plus difficile : sous quelle influence les épisodes amoureux ont-il pu s'introduire dans les romans antiques, où ils apparaissent presque tous comme des hors-d'œuvre dont il n'y avait aucune trace dans leurs modèles [2] ? »

1. *Romania*, t. XXXIII (1904), p. 423. Cette idée de l'importance des romans « antiques » semble gagner du terrain de jour en jour. Elle se fonde sur d'utiles monographies, telles que celles de M. Dressler, de M. Witte (*Der Einfluss von Benoit's Roman de Troie auf die altfr. Literatur*, dissert. Göttingen, 1904), de M. Otto (*Der Einfluss des Roman de Thèbes auf die altfr. Literatur*, dissert. Göttingen, 1909).

2. *Romania*, p. 424.

Cette double difficulté semble facile à lever. Nous savons pourquoi et comment les épisodes galants en question ont pris naissance ; nous savons d'où ils sont venus et de quels éléments ils sont formés : l'idée et un bon nombre des thèmes (il faut réserver sur ce dernier point les droits de la poésie lyrique) en ont été empruntés à Ovide, le « maître d'amour » ; et voilà comment aux débuts d'un genre comme le roman, d'aspect pourtant si original, — j'entends parler aussi du roman breton, qui ne doit guère à la Bretagne que quelques parcelles de matière — se trouve l'imitation d'un classique latin.

QUESTIONS DE CHRONOLOGIE

I

LE ROMAN D'*ENEAS*

ET

LA *LETTRE DU PRÊTRE JEAN*

Il a été dit précédemment [1] que le roman d'*Eneas* offrait avec la *Lettre du Prêtre Jean* des rapports qui ne pouvaient être dûs au hasard. Il s'agit ici d'éclaircir ces rapports et, s'il se peut, de dire laquelle des deux œuvres est la plus ancienne [2].

Qu'il soit entendu, d'abord, que, en la circonstance actuelle, on doit se bien garder d'attribuer un trop grand poids à des analogies qui ne sauraient prouver d'aucune manière, ni par dérivation directe ni par dérivation collatérale, la parenté de deux textes. On lit, par exemple, dans la *Lettre du Prêtre Jean*, la phrase suivante :

13. Septuaginta duae provinciae serviunt nobis, quarum paucae sunt christianorum, et unaquaeque habet regem per se, qui omnes sunt nobis tributarii.

Le même nombre de 72 peuples se retrouve dans le roman de

1. Voir ci-dessus, p. 82.

2. Naturellement, il ne peut être question que de la rédaction primitive de la *Lettre*, celle que M. Zarncke, dans son édition (*Der Priester Johannes*, dans les *Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, t. VIII, 1879, p. 909 ss.), a imprimée en gros caractères.

Thèbes, où l'on voit représentés, sur un pan de la tente d'Adraste,

> 4009 ... li setante et dui language [1].

Une rencontre si particulière serait frappante si elle ne s'expliquait par une notion d'histoire vraisemblablement fort répandue : et soixante-douze, en effet, était le nombre des « anciens d'Israël » placés à la tête des tribus [2]. Il convient donc de ne pas se laisser égarer par des ressemblances de ce genre ; mais, toutes précautions prises, plusieurs de celles qu'on relève entre *Eneas* et la *Lettre* méritent d'être retenues.

Examinons-les.

1. — Le roman explique qu'il existe à Carthage certains « peissonez » :

> 475 L'en les taille sor les coetes,
> Si en chieent roges gotetes ;
> De ce *teint* l'en la porpre chiere.
> 478 Poi sont peisson de lor maniere,
> L'en les nome conchilions.
> Del *sanc* de cez *petiz peissons,*
> Dont iluec aveit a merveille,
> De ce est la porpre vermeille.

Et la *Lettre* porte :

> 54. Apud nos capiuntur *pisces,* quorum *sanguine tinguitur* purpura.

L'analogie des expressions soulignées dans les deux textes est assez remarquable, d'autant que celles-ci paraissent répondre à

1. Le même nombre 72, encore, figure dans la description du roman de *Troie* relative à l'Orient :

> 23161 Seisante doze isles resont.

2. Ces anciens, il est vrai, ne sont que 70 dans l'*Exode* XXIV, 1 ss., et c'est toujours le même nombre qui réapparaît dans la suite. Mais il faut leur ajouter Moïse et Aaron, en sorte que les douze tribus avaient chacune six représentants.

des erreurs communes, puisque le murex, le pourpre, n'est pas un poisson et ne fournit point la teinture par son sang. Toutefois, une opinion couramment répandue à l'époque peut suffire à rendre compte de cette analogie. Les vers d'*Eneas* reproduisent assez exactement les renseignements donnés par Isidore sur le murex (*Etym.*, XII, vi, 50), et peuvent être par conséquent tenus pour indépendants à l'égard de la *Lettre*. D'autre part, rien n'est moins sûr que la dépendance de la *Lettre* par rapport au roman : c'est au chapitre des poissons qu'Isidore parle du murex et ainsi nos deux textes ne sauraient être liés par le terme de « poisson » qu'ils emploient tous deux. Quant à l'idée d'appeler la pourpre le sang du coquillage, elle ne suffit pas à prouver leur parenté, et elle est si naturelle, qu'on la trouve déjà, par exemple, chez Martial.

2. — Le roman décrit de la manière suivante le sommet du tombeau de Pallas :

6429 La *coverture* de desus
Fu tote faite d'ebenus ;
Une aguille ot amont levee
Tote de cuivre sororee ;
Tresgeté i ot treis *pomels*.

Et la *Lettre* donne sur le palais du Prêtre Jean ces détails-ci :

57. *Coopertura* ejusdem palacii est de ebeno, ne aliquo casu possit comburi. In extremitatibus vero super culmen palacii sunt duo *poma* aurea.

La mention, de part et d'autre, de boules dorées au faîte des constructions n'a rien, à elle seule, qui surprenne ; elle répond à un usage de l'architecture orientale. Mais les deux passages, dans leur ensemble, par le groupement des détails et par le parallélisme des expressions, offrent des ressemblances déjà plus notables. Et en outre, l'emploi de l'ébène pour une toiture est d'une

idée assez singulière pour que les deux textes s'en trouvent assez étroitement liés. A supposer que ces déductions soient justes, il resterait alors à savoir si l'un d'eux a imité l'autre. Ce serait témérité d'y vouloir répondre ; mais on peut du moins remarquer que la *Lettre* fournit les raisons du choix de l'ébène, qui est incombustible [1] ; et par là elle pourrait bien apparaître comme l'original.

3. — Le fait le plus important est la façon dont se trouvent décrits, dans le roman le tombeau de Camille, dans la *Lettre* le monument placé devant le palais du Prêtre Jean. Nous avons déjà rapproché, précédemment, la description du roman d'un passage des *Sept merveilles* : y ajoutant maintenant la description de la *Lettre*, examinons parallèlement les trois textes.

Lettre	*Sept merveilles*	*Eneas*
La base du monument est formée par 125 degrés. — Au-dessus se trouve une colonne. (§ 67-9).	Ni base, ni colonne isolée.	La base du monument est formée par quatre lions de pierre, sur lesquels s'appuient deux arcs en croix. — Au-dessus se trouve une colonne. (V. 7549-55).
Au dessus de la première colonne se trouvent : 2 colonnes, puis 4,	4 colonnes avec des arcs, — sur lesquels reposent *eminentiores lapides*,	Sur la première colonne est ménagé un évasement avec entablement circulaire, surmonté d'une « maisiere » *haute de* 10 *pieds* [2], *entourée d'arcs, voûtée.* (V. 7556-72).
puis 8,	puis 8 colonnes avec des arcs, — sur lesquels reposent *semper eminentiores lapides*,	Au-dessus de ce premier étage, nouvel évasement, surmonté d'une « maisiere » *haute de* 20 *pieds*, avec 30 *piliers et arcs tout autour.* (V. 7572-84).

1. Cette propriété de l'ébène est déjà indiquée par Pline, XII, 20.

2. Le texte critique porte (v. 7570) *vint*. Il faut lire *X* (= diz) avec les mss. *DEF*.

Lettre	*Sept merveilles*	*Eneas*
puis 16,	puis 16 colonnes avec des arcs,	Au-dessus du deuxième étage, nouvel évasement, surmonté d'une « maisiere » *haute de* 30 *pieds, avec des piliers tout autour.*
puis 32,	puis 32 colonnes,	
puis 64,	puis 64 colonnes,	
puis 64,	puis 128 colonnes.	
puis 32,		
puis 16,		
puis 8,		
puis 4,		
puis 2,		
puis 1.		
Enfin (§ 71) : In summitate vero supremae columpnae est speculum, tali arte *consecratum*, quod omnes machinationes et omnia, quae pro nobis et contra nos in adjacentibus et *subjectis nobis provinciis* fiunt, a contuentibus liquidissime videri possunt et cognosci. 72. Custoditur autem a XII milibus armatorum tam in die quam in nocte, ne forte aliquo casu frangi possit aut deici.		Enfin (v. 7604 ss.): De desus ot un miroer ; Iluec pucent tres bien veeir Quant l'en les vendra aseeir, O fust par mer o fust par [terre. Ja ne fussent conquis par [guerre ; Bien veeient el mireor Ki ert asis en som la tor Lor enemis vers els venir...

De la comparaison de ces textes dégageons les faits certains.

Il est d'abord assuré que les auteurs de la *Lettre* et d'*Eneas* ont dû, chacun de son côté, connaître directement le texte des *Sept merveilles*. La preuve en est facile à faire pour celui de la *Lettre*, qui, au sujet du nombre et de l'arrangement des colonnes, s'accorde (en bonne partie) avec celui-ci, sans que cela ait pu se faire par l'intermédiaire d'*Eneas*. De plus, les expressions *consecratum* (que M. Zarncke a eu tort de suspecter[1]) et *subjectis nobis*

1. Voir la note 71 *k*.

provinciis montrent que l'auteur contamine ici la tradition relative au miroir magique de Neptanabus avec ce que disent les *Sept merveilles* de la « consecratio » des statues qui, au Capitole de Rome, annonçaient le soulèvement des « provinces ». La preuve, pour l'auteur d'*Eneas*, est aussi aisée. Par trois points, il se rapproche des *Sept merveilles*, sans que cela puisse être par l'intermédiaire de la *Lettre* : d'abord, il ne donne à son édifice qu'une extension croissante et non décroissante ; puis, bien qu'en termes vagues, il n'omet pas de mentionner les arcs qui accompagnent les colonnes ; enfin, si ses trois étages de « maisieres » sont d'une hauteur progressive de 10, 20 et 30 pieds, il faut voir là une interprétation particulière des expressions « lapides eminentiores, semper eminentiores » du texte des *Sept merveilles*.

Mais il est certain aussi que, tout en révélant une connaissance directe des *Sept merveilles*, les textes de la *Lettre* et d'*Eneas* dépendent directement, par certains côtés, l'un de l'autre. C'est ce que suffit à démontrer l'idée commune aux deux de combiner les données du temple d'Éphèse et du phare d'Alexandrie.

La première question que nous nous étions posée revient alors : Où est l'original ? Et, posée à ce moment-ci de notre enquête, elle devient plus facile à résoudre. Car il suffira, on le comprend bien, de se demander dans lequel des deux passages la combinaison des deux données est le plus naturelle. Or, il n'est pas douteux que c'est dans la *Lettre*. Que vient faire, dans *Eneas*, ce miroir placé sur un tombeau et destiné à observer la venue des ennemis ? Il est bien évident qu'il se trouve beaucoup mieux devant le palais du Prêtre Jean, souverain d'un pays conquis, et qui a besoin, comme Neptanabus, de surveiller les peuples qu'il domine.

*
* *

Il résulte donc de l'examen précédent que le poème d'*Eneas* semble bien être postérieur à la plus ancienne rédaction latine de la *Lettre du Prêtre Jean*. Nous ajouterons à cette constatation la

remarque que rien n'est à modifier pour cela de ce que nous avons écrit précédemment [1] des rapports du roman avec le texte des *Sept merveilles.* Que l'auteur ait connu la *Lettre*, il n'en demeure pas moins qu'il a aussi recouru directement au traité et qu'il l'a utilisé, même pour la description du tombeau de Camille.

1. Voir ci-dessus, p. 76 ss.

II

CHRONOLOGIE DES ROMANS D'*ENEAS* ET DE *TROIE* *

La question de la chronologie des romans de *Thèbes*, d'*Eneas* et de *Troie*, souvent débattue, semble, touchant un point, définitivement résolue, et l'on peut tenir pour acquise l'antériorité de *Thèbes* par rapport aux deux autres œuvres. Mais un autre point est encore en discussion; c'est celui de savoir lequel d'*Eneas* ou de *Troie* a précédé l'autre. Voici, à ce dernier propos, comment jusqu'ici se sont distribués les principaux avis de la critique : ils se classent, par ordre de dates, dans le tableau suivant :

P. Paris (1836) [1]................................	*Troie* — *Eneas.*
Joly (1870) [2]................................	*Eneas* — *Troie.*
G. Paris (1881) [3]................................	*Eneas* — *Troie.*
Constans (1890) [4]................................	*Eneas* — *Troie.*

*. Ce problème, si particulier qu'il soit, a son importance. L'histoire du genre auquel appartiennent les œuvres dont il s'agit — j'entends le roman — est encore à faire et elle ne se fera qu'une fois bien établie la chronologie des poèmes qui le composent. Cette dernière tâche n'est point aisée, mais elle est possible. Il importe de le montrer, et l'exemple que nous offrons ici nous paraît propre à donner une idée assez nette de la nature des recherches à faire et du degré de certitude que leurs résultats comportent.

1. *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi*, t. I, p. 71. L'affirmation n'est, d'ailleurs, pas formelle.

2. *Benoit de Sainte-More et le roman de Troie*, t. I, p. 93 et p. 103.

3. (*Romania*, t. X, p. 271).

4. *Le roman de Thèbes* (*Société des anciens textes français*), t. II, p. CXVII ss.

P. Meyer (1891) [1]	*Troie — Eneas.*
Salverda de Grave (1892) [2]	*Eneas — Troie.*
G. Paris (1892) [3]	*Eneas — Troie.*
Groeber (1902) [4]	*Eneas — Troie.*
Witte (1904) [5]	*Troie — Eneas.*
E. Langlois (1905) [6]	*Eneas — Troie.*
Dressler (1907) [7]	*Troie — Eneas.*
Salverda de Grave (1907) [8]	*Eneas — Troie.*
P. Meyer (1907) [9]	? ? ?
Constans (1912) [10]	*Troie — Eneas.*
P. Meyer (1913) [11]	*Troie — Eneas.*

A laquelle de ces opinions nous faut-il ranger ? C'est ce que nous voulons rechercher. La matière de cette étude se prêtant mal à une organisation méthodique et systématique, nous examinerons les arguments à mesure que nous les offrira la lecture du texte d'*Eneas*, quitte, en finissant, à en tenter, pour la commodité du lecteur et pour la clarté de notre thèse, une classification logique.

1. (*Bulletin de la Société des anciens textes français*, 1891, p. 53). Comp. *Romania*, t. XXIII (1894), p. 16.

2. *Eneas* (*Bibliotheca normannica*, t. IV), p. xxvi ss.

3. (*Romania*, t. XXI, p. 285). Même opinion exprimée déjà dans *Romania*, t. XX (1891), p. 152, note 2 ; puis dans le *Manuel*, au § 46, avec une formule de doute, et au tableau chronologique.

4. *Grundriss der romanischen Philologie*, t. II, p. 582.

5. *Der Einfluss von Benoît's Roman de Troie auf die altfranzösische Literatur* (dissert. de Göttingen), p. 153 ss.

6. *Chronologie des romans de* Thèbes, *d'*Eneas *et de* Troie (*Bibl. de l'École des chartes*, t. LXVI, p. 107).

7. *Der Einfluss des altfranzösischen Eneas-Romanes auf die altfr. Litteratur* (dissert. de Göttingen), p. 153 ss.

8. (*Romania*, t. XXXVI, p. 458 ss.).

9. *Ibid.*, p. 461.

10. *Le roman de Troie* (*Société des anciens textes français*), t. VI, p. 182 ss.

11. (*Bulletin de la Société des anciens textes français*, 1913, p. 81).

*
* *

1. M. Dressler (p. 161 s.), suivi par M. Constans (p. 188), remarque que l'entrée en matière d'*Eneas* présente le poème comme une suite de *Troie*, dont il résume le sujet :

Quant Menelaus ot Troie asise,
Onc n'en torna tresqu'il l'ot prise,
Guasta la terre et tot le regne
Por la venjance de sa femme,
La cité prist par traïson...

Mais on ne voit pas pourquoi cette brève indication se référerait au roman de *Troie* précisément, plutôt qu'à la légende de Troie en général, qui était fort connue.

2. Au vers 5 s'accroche une théorie de M. Dressler (p. 160 ss.), reprise aussi par M. Constans (p. 188, note 4), sur l'attitude d'Eneas dans le roman de son nom et dans *Troie*. Le personnage, dans ce dernier poème, est présenté sous un jour peu favorable, et on retrouverait dans *Eneas* la trace de cette conception particulière de son rôle. Le vers 5 y serait une allusion. Il y en aurait une autre au moment où Eneas, rencontrant aux enfers Hector, Priamus, Paris et Deïphebus,

Ne lor osot torner le vis,
Tam com poeit se resconsot,
Et envers els se vergondot
Por ce qu'il s'en enbla fuitis
D'entr'els, quant il furent ocis.

Il y en aurait d'autres dans l'épithète de « traïtor » que lui applique la mère de Lavine (v. 7948, 8583, 8618) et dans les accusations portées par la mère de Pallas contre la mauvaise foi troyenne (v. 6319 ss.).

Ces arguments ne sont pas convaincants. Rien ne dit que le vers 5 vise Eneas. Les vers 2680 ss. semblent devoir s'expli-

quer par une interprétation erronée ou fantaisiste (il y a bien d'autres exemples dans le poème) de ces vers de Virgile qui se placent aussi, dans l'*Énéide*, après la rencontre de Deïphobe :

VI, 498 Vix adeo agnovit pavitantem et dira tegentem
Supplicia...

Quant au terme de « traïtor », M. Dressler remarque lui-même qu'il est pris ailleurs, dans le roman, comme simple et vague injure (v. 6155, 7771) : de plus, il est toujours employé par la reine, sans allusion à des faits précis, dans des diatribes où ne s'épanche que sa haine ; et enfin, l'auteur a pu inventer cette injure comme il a imaginé de toutes pièces l'accusation de sodomie portée aussi par la reine contre Eneas (v. 8567 ss.) [1]. Pour ce qui est de la « mauvaise foi troyenne », nous avons dit ailleurs d'où l'idée en était venue à l'auteur d'*Eneas*, et ce n'est point de *Troie* [2].

3. Aux vers 101 ss. d'*Eneas* et 3860 ss. de *Troie* se trouve un récit du Jugement de Paris. Aux passages correspondants, Virgile n'en fait qu'une brève mention [3], Darès y consacre quelques lignes [4]. Il y aurait là un léger indice en faveur de l'antériorité de *Troie*, dont l'auteur était engagé par son modèle, plutôt que celui d'*Eneas* par le sien, à développer l'histoire. Mais, quand on considère la teneur des récits, des indices plus sûrs imposent une conclusion contraire. En effet, il n'est pas difficile de dire où l'auteur d'*Eneas* a puisé les éléments de sa narration : c'est dans une scolie, dérivée du commentaire de Donat [5], au passage qu'il traduisait, et qu'il a suivie fidèlement, en y ajoutant seulement un trait

1. Sur ce point, voir ci-dessus, p. 131 ss.

2. Voir *ibid.*, p. 113 s.

3. *Énéide*, I, 27.

4. § VII. Édition F. Meister (*Bibl. teubneriana*), p. 9, l. 5-11.

5. Je dis Donat et non Servius. Car il n'est pas exact que Servius, comme l'écrit M. Constans (p. 236), raconte le jugement. Un seul manuscrit de son commentaire contient ce récit ; il est du xe siècle (*Bibl. nat.*, lat. 1750) et son auteur a mêlé au texte de Servius des scolies de diverses origines, ici peut-

emprunté à Ovide [1]. Et rien n'est plus naturel que ce procédé. De son côté, l'auteur de *Troie* ajoute à Darès deux choses : la mention des promesses faites par les différentes déesses et celle de la pomme ainsi que de l'inscription grecque. Si, dans cette addition, Benoît était indépendant et n'avait pas suivi *Eneas*, qui en offre les éléments, il faudrait qu'il eût puisé directement dans Ovide et dans les scolies au vers 27 du livre I de l'*Énéide* [2] : la coïncidence qui l'aurait ainsi fait se rencontrer avec l'auteur d'*Eneas* serait vraiment singulière [3]. Si, par surcroît, et pour écarter l'idée de cette coïncidence, on admettait qu'*Eneas* dérivât de *Troie*, ce serait là un jeu bien extraordinaire d'influences [4], et il faudrait, en outre, soutenir que l'auteur d'*Eneas* a reconnu dans la vague indication des vers 3907-10 de *Troie* (relatifs aux promesses des déesses) un emprunt à une *Héroïde* d'Ovide (XV, v. 53 ss.), qu'il aurait ensuite imitée lui-même de beaucoup plus près. Deux pareilles hypothèses sont tout à fait invraisemblables. Au contraire, il est le plus simple du monde d'admettre que

être Donat (voir l'édition critique de G. Thilo et H. Hagen, *Præfatio*, p. LVII ss.). M. de Grave a donc raison de constater (p. LXIII) que Servius est à peu près muet sur cette histoire.

1. C'est l'indication des différentes promesses faites à Paris par les déesses.

2. Car nulle part ailleurs il n'eût rien trouvé d'analogue.

3. On s'étonne que M. Constans la croie possible. Ses explications ne sont, d'ailleurs, pas très claires. Il ne repousse pas complètement l'idée d'un emprunt de Benoît à Hygin, — emprunt insuffisant, du reste, pour rendre compte des divers traits du récit dans *Troie*. Cependant, il préfère l'idée d'un emprunt à Servius ; mais nous avons déjà dit que le récit du jugement n'est contenu que dans un manuscrit interpolé de ce commentateur ; et quant à la preuve qui consiste à dire que, chez lui comme chez Benoît, la scène du jugement se passe dans un songe, c'est oublier que Darès la présente de même (« in somnis »). Supposer, comme le fait M. Constans, que Benoît aurait suivi un Darès développé et où la combinaison aurait été déjà faite, c'est une hypothèse purement gratuite et qui ne fait que reculer la difficulté.

4. Il paraîtrait étrange que Benoît, par une fantaisie unique dans son œuvre, fût aller chercher dans un scoliaste du texte de l'*Énéide* un récit que le traducteur de ce poème aurait eu ensuite l'idée d'emprunter à Benoît même.

Benoît a complété Darès au moyen d'un souvenir d'*Eneas*, qui fournit précisément tous les traits qu'il a ajoutés à son modèle, et qui les avait lui-même tout naturellement puisés dans les notes du texte qu'il traduisait.

4. L'addition du nom de Priamus (*Eneas*, v. 237), là où Virgile ne le nomme point, ne prouve rien. C'était un nom connu de tous et qui vient ici pour la rime.

5. M. Langlois (p. 113 ss.) compare la description de Carthage dans *Eneas* avec celle de Troie dans le roman de ce nom; et voici ses remarques : *a) En.* 422-33, *Tr.* 3051-60. M. Langlois tient pour certain, d'après ce passage, que les deux auteurs se sont connus, et penche à croire, sans oser conclure trop fermement, que l'imitateur est Benoît ; *b) En.* 459-60, *Tr.* 3017-20. Les deux romans mentionnent les rues et les nombreux et riches palais de la ville ; or, Virgile fournissait ces éléments, et non Darès ; *c) En.* 465-70, *Tr.* 3129-39 et 3142-8. Ce que Benoît dit des portes de Troie est une allusion certaine soit à *Thèbes* (v. 5173-82), soit à *Eneas*, mais plutôt à cette dernière œuvre, puisque, pour l'ensemble de la description, *Eneas* et *Troie* sont en rapports directs, et qu'il est donc plus naturel d'admettre un emprunt à *Eneas*, qui, d'ailleurs, M. Langlois l'a précédemment établi, a ici emprunté à *Thèbes* ; *d) En.* 497-504, *Tr.* 3081-85. M. Langlois trouve plus naturelle la construction grammaticale du vers 504 d'*Eneas* que celle du vers 3082 de *Troie*, vers qui sont évidemment apparentés de près. — A ces arguments, M. Dressler (p. 156 ss.) répond : *b)* [1] qu'on ne peut décrire une ville sans parler de rues et de maisons et que, par conséquent, la rencontre des deux auteurs français sur ce point ne prouve pas grand chose ; *c)* que, en ce passage, l'emprunt est de *Troie* à *Thèbes* [2] ; *d)* que l'expression ne manque

1. Je place sous des lettres correspondantes les arguments de M. Dressler qui s'opposent à ceux de M. Langlois.

2. M. Dressler n'en donne pas d'autre preuve que le nombre de 1.000 auquel, dans *Troie*, est fixée la garnison des tours, et celui de 700 indiqué dans

pas de naturel dans le vers visé de *Troie*, et que, si le passage est plus explicite dans *Eneas*, ce n'est pas une preuve d'antériorité. — M. Constans (p. 184 s.) admet que, pour l'ensemble du passage, les deux poèmes (*Eneas* et *Troie*) dérivent l'un de l'autre ; mais il conteste que ce soit *Troie* qui dépende d'*Eneas*, car dans les vers 3129 ss. et 3142 ss. de *Troie*, il voit aussi bien un emprunt à *Thèbes* qu'à *Eneas*. Il conteste aussi que l'expression soit plus naturelle dans les vers 497 ss. d'*Eneas* que dans les vers 3081 ss. de *Troie*. — Pour notre part, il nous semble certain : *a)* que les deux poèmes, pour l'ensemble du passage, dépendent l'un de l'autre ; *b)* qu'il est inadmissible que, pour le passage relatif aux portes, ils aient eu recours isolément et chacun de son côté à *Thèbes* (d'abord parce qu'il n'est pas naturel de considérer ce passage séparément de l'ensemble, et surtout à cause du fait qu'ils fixent l'un et l'autre le nombre de la garnison des tours), et que là encore l'un dépend de l'autre ; *c)* que, cette dépendance posée, si le modèle, sur ce dernier point, était *Troie*, il faudrait que l'auteur d'*Eneas* eût reconnu Thèbes derrière Troie et rétabli les sept tours : ce qui est un peu compliqué [1]; d'autant que, par l'expression, *Eneas* est beaucoup plus près de *Thèbes* que *Troie* et que l'auteur aurait donc dû retrouver dans sa mémoire les détails mêmes de *Thèbes* ; *d)* que, enfin, la donnée des vers 459 ss. d'*Eneas* se trouvait dans Virgile et que les vers correspondants de *Troie* n'ont point de racine dans Darès [2]. Au total, il y a là un indice de quelque importance en faveur de l'antériorité d'*Eneas*.

Eneas. M. de Grave (*Romania*, p. 459, nº 5) avoue qu'il ne comprend pas bien l'argumentation. Je ne suis pas plus heureux.

1. Toutefois ce n'est pas inadmissible, étant donné que l'auteur d'*Eneas* connaissait bien *Thèbes*, qu'il a souvent pillé, et a pu aisément corriger *Troie*. D'ailleurs, du fait qu'il a si souvent puisé dans *Thèbes*, on ne peut tirer qu'une faible présomption que c'est lui, et non Benoît, qui, ici, dépend directement de *Thèbes* ; car Benoît a connu ce dernier roman.

2. Cet argument, avancé par M. Langlois, combattu par M. Dressler, est maintenu avec raison par M. de Grave (*Romania*, p. 459, nº 4). — Je ne crois

6. Aux vers 753-60 d'*Eneas*, on lit que le héros offre à Dido un manteau du trésor de Priam, qu'Ecuba avait porté à son couronnement. Virgile dit que c'était un manteau d'apparat apporté de Mycènes par Hélène. Le nom d'Hécube était fameux et notre auteur pouvait le connaître par Ovide. S'il l'a substitué à celui d'Hélène, c'est sans doute parce qu'ayant fait du manteau d'apparat un manteau de couronnement pour plus de somptuosité, le changement des noms s'imposait.

7. M. de Grave (p. XXVIII s.) remarque : *a)* que la donnée du Capitole sonore, où l'on était entendu partout, quelque bas qu'on y parlât, se retrouve dans la légende de Virgile, qui aurait construit un palais analogue ; *b)* qu'une lampe qui brûle toujours et un archer arrangé comme celui des tombeaux figure dans la même légende ; *c)* que l'intercalation de ces merveilles dans *Eneas* s'explique par le rapport existant entre le poème et Virgile, mais qu'elle ne s'expliquerait pas dans *Troie*, où pourtant il y a des lampes éternelles et un lanceur de boules analogue à l'archer d'*Eneas*. — M. Dressler (p. 155) objecte que la légende de Virgile était trop connue pour que deux auteurs n'aient pas pu avoir, indépendamment l'un de l'autre, la pensée de l'exploiter. — Nous ferons, pour notre part, les observations suivantes : *a)* Si l'idée de l'automate provenait, dans *Eneas*, de la légende de Virgile, l'argument de M. de Grave serait encore plus fort qu'il ne dit : car le texte d'*Eneas* est plus proche de cette légende que celui de *Troie* [1]. Mais si, comme il est bien possible, l'invention n'est entrée dans la légende qu'après la composition d'*Eneas* (car elle ne paraît pour la première fois que dans les *Sept sages*), l'argument tombe, et rien ne permet plus de distinguer de quel côté, celui d'*Eneas*

pas qu'il y ait rien de solide à espérer de la comparaison des vers 497 ss. d'*Eneas* et 3081 ss. de *Troie*, même si on fait intervenir, comme on le doit, bien qu'on ait jusqu'ici négligé de le faire, le vers 27476 de *Troie*.

1. M. de Grave a négligé de marquer cette différence ; M. Langlois la relève justement.

ou celui de *Troie*, se trouvent les chances de priorité ; *b)* En revanche, la donnée des lampes éternelles fournit d'autres arguments [1]. D'abord, en effet, l'idée en est antérieure à la légende de Virgile : elle se trouve dans Isidore de Séville, qui dit à propos de l' « asbestos » (XVI, IV, 4) : « ... nomen sortitus eo quod accensus semel numquam extinguitur. De quo lapide mechanicum aliquid ars humana molita est, quod gentiles capti sacrilegio mirarentur. Denique in templo quodam fuisse Veneris fanum, ibique candelabrum et in eo lucernam sub divo sic ardentem ut eam nulla tempestas, nullus imber extingueret [2] ». Or, l'auteur d'*Eneas* sait que les lampes éternelles sont faites d'asbestos ; Benoît mentionne deux fois de telles lampes (v. 14903 ss., 16805 ss.) et jamais l'asbestos. Par quoi, *Eneas* s'annoncerait comme l'original. Mais il y a plus à dire, et la lampe éternelle qui est placée dans le tombeau de Pallas a été empruntée à une tradition romaine relative à ce tombeau, dont nous trouvons la mention dans les *Gesta regum anglorum* de Guillaume de Malmesbury (II, 206) et que l'auteur d'*Eneas* a certainement utilisée (voir ci-dessus, p. 83 ss., et ci-dessous, n° 22). Nous tenons donc la source d'*Eneas* pour ce passage, et ce n'est point *Troie*; *c)* L'idée du Capitole sonore qui, dans *Eneas*, se rattache à l'histoire des *Sept merveilles*, semble avoir inspiré par antithèse ce qui est dit, dans *Troie*, de la Chambre de beautés, où

> ... auques haut pueent parler :
> Nes puet om pas si escouter.

8. M. de Grave (p. XXVII) a mis en parallèle les vers 917-21

1. M. Langlois en écarte l'examen, disant que c'est là un lieu commun. Il s'agit de savoir à partir de quand, et si ce n'est pas depuis l'apparition d'*Eneas*. Je n'en connais pas d'exemple antérieur dans la littérature française.

2. Comp. Ampelius, *Liber memorialis*, VIII : « Argyro est fanum Veneris super mare : ibi est lucerna super candelabrum posita lucens ad mare sub divo [cælo], quam neque ventus extinguit nec pluvia aspargit. »

d'*Eneas* et 10535-41 de *Troie*, pour lesquels M. Langlois remarque que la source est Virgile (II, 29-30). M. Dressler (p. 155) serait disposé à penser que Benoît a pu, soit recourir directement à Virgile, soit s'inspirer d'Homère. Cependant les deux romans dépendent ici, non d'une source commune, mais l'un de l'autre (voir *En.* 917, *Tr.* 10535). Si donc l'auteur de *Troie* a puisé dans Virgile, n'est-il pas extraordinaire que l'auteur d'*Eneas* connût si bien ses emprunts, qu'au passage correspondant de Virgile il se soit précisément rappelé celui-ci ? Quant à l'hypothèse d'une imitation d'Homère. il est sûr que Benoît n'a connu l'*Iliade* que dans l'abrégé latin (*Ilias latina*), où la scène en question manque. Et si, d'autre part, comme le remarque M. Dressler (p. 159) *Eneas*, au vers 920, ajoute à Virgile, qui ne cite qu'Achille, les noms d'Ajax et d'Ulysse, c'est que les noms de ces deux guerriers avaient été popularisés par le récit de leur dispute au sujet des armes d'Achille (voir Ovide, *Métam.*, XIII, 1 ss.).

9. M. de Grave (p. xxvii s.) remarque qu'au vers 1918 l'auteur d'*Eneas*, modifiant le vers IV, 489 de l'*Énéide*, offre un texte analogue à celui du vers 1227 de *Troie*, qui semble inspiré d'Ovide. Il considère que ce serait là une objection à l'antériorité d'*Eneas*. Mais nous avons montré ailleurs [1] qu'en ce passage l'auteur d'*Eneas* s'était lui-même directement inspiré d'Ovide.

10. Dénombrant les guerriers que son héros retrouve aux enfers, l'auteur d'*Eneas* ajoute à ceux que fournit Virgile les noms d' « Aiaus », de « Protheselaus », d' « Achillés », de « Menelaus » et de « Titidés » (v. 2687 ss.). Tous intéressent l'histoire de Troie, mais rien ne prouve qu'il viennent du roman de *Troie*. Ajax, Achille étaient connus de tous ; Prothésilas, nous le dirons plus loin, avait été rendu célèbre par Ovide ; et le fait que Diomède est appelé Titidès prouve que notre auteur a eu une source autre que *Troie*, qui ne désigne jamais ainsi ce héros.

1. Voir ci-dessus, p. 121 ss.

11. Qu'aux vers 3177 ss. d'*Eneas* l'auteur s'étende plus que Virgile (VII, 222-27) sur la mention de la ruine de Troie (relevé par M. Dressler, p. 159), rien d'étonnant. Cette ruine était un thème rebattu par les poètes d'école (voir le *Pergama flere volo*..., etc.).

12. L'auteur d'*Eneas* précise (v. 3139 ss.) que la coupe offerte par Eneas à Evander lui avait été donnée par Menelaus (cité par M. Dressler, p. 159). Nous avons cru voir ici un souvenir d'Ovide [1].

13. Si, aux vers 3294-7 d'*Eneas*, se trouvent mentionnées, sans que Virgile le fasse, les conséquences du rapt d'Hélène (relevé par M. Dressler, p. 159), c'est simplement la preuve que la légende de Troie était bien connue.

14. Aux vers 4177-9, Turnus dit (relevé par M. Dressler, p. 160) :

> Plus chier nen acheta Paris
> Heleine, dont il fu ocis,
> Que Eneas fera Lavine.

Mais ce n'est pas là une addition fragmentaire qui, de ce fait, marquerait une préoccupation constante et peut-être significative de l'histoire troyenne : l'auteur a ajouté au texte de Virgile la scène tout entière à laquelle appartiennent les trois vers cités, scène de conseil empruntée à la tradition des chansons de geste. Et quant à l'idée de comparer l'attitude d'Eneas venant épouser Lavine avec celle de Paris ravissant Hélène, le poète français ne l'a pas inventée : elle est dans Virgile, employée comme argument par Amata (*Énéide*, VII, 363 s. et *Eneas*, 3291 ss.), et elle n'est que reprise dans le passage qui nous occupe.

15. On lit dans *Eneas* à propos d'un gonfanon :

> Soz Troie le conquist Hector
> Quant il Protheselaus ocist,
> 4272 Ki la premiere joste fist ;
> Premiers i vint o son esforz,
> Premiers josta, premiers fu morz.

1. Voir ci-dessus, p. 115 ss.

M. Dressler (p. 160) voit, dans cette allusion à un fait précis et assez particulier, une preuve solide de l'antériorité de *Troie*. M. de Grave (*Romania*, p. 459-60) lui a répondu que l'auteur d'*Eneas* avait pu prendre le détail dans Darès même. Je ne crois pas l'explication vraisemblable. En réalité, l'histoire de Prothésilas était célèbre grâce aux poèmes d'Ovide, où notre poète n'a pas manqué de la lire [1].

16. Aux vers 4746-56 d'*Eneas*, Evander raconte qu'il a fait la connaissance de Priam à Troie, tandis que Virgile (VIII, 159 s.) place leur rencontre en Arcadie (relevé par M. Dressler, p. 159). Cette modification au texte latin est sans importance et n'atteste aucune connaissance particulière.

17. Même observation pour les vers 4779 ss. (relevés par M. Dressler, p. 159), où, au lieu des Saliens qui, dans Virgile, viennent célébrer les exploits d'Hercule, ce sont les amuseurs d'Eneas qui viennent exécuter les « jeux de Troie ».

18. Au vers 5418, l'auteur d'*Eneas* dit, en parlant d'Elenor,

> 5418 Jadis fu escuiers Hector.

Ce détail fantaisite, qui n'est point dans l'*Énéide* (relevé par M. Dressler, p. 160), est venu pour la rime et ne se rattache à aucune tradition dont notre auteur puisse être déclaré tributaire.

19. Romulus, défiant les Troyens, lui dit, dans l'*Énéide* :

> IX, 602 Non hic Atridae, nec fandi fictor Ulysses...

« Ce ne sont pas des Grecs que vous rencontrerez ici, mais bien une race vaillante... etc. ». L'auteur d'*Eneas* modifie le vers 602 et précise :

> 5475 Ça fors n'est pas Diomedés,
> Protheselaus ne Ulixés.

1. Voir *Héroïdes*, XIII, et *Métam.*, XII, 68.

Le passage est relevé par M. Dressler, p. 160. Mais les noms de Diomedés et de Protheselaus sont mis ici au hasard, comme ceux de Grecs connus.

20. A propos d'un tapis (« paile »), l'auteur d'*Eneas* dit (relevé par M. Dressler, p. 160) :

6118 Paris l'aporta de Tessaile.

Les « pailes » de Thessalie étaient fameux et sont mentionnés partout dans les œuvres du XII[e] siècle. Notre poète a renouvelé une expression consacrée en y introduisant le nom de Paris.

21. Un peu plus loin (cité par M. Dressler, p. 160), quand l'auteur dit d'une couverture placée par Eneas sur le corps de Pallas :

6129 Prianz li dona o sa fille,

c'est là une absurdité [1] dont il est seul responsable ; il a imaginé ce trait parce que c'est son habitude de toujours indiquer la provenance des belles choses dont il parle : ici le nom du principal ancêtre d'Eneas s'imposait.

22. M. Langlois (p. 118 s.) met en parallèle les vers 6467-82 d'*Eneas* et 16769-783 de *Troie*. Il s'agit là du procédé employé pour embaumer les corps de Pallas et d'Hector, et qui est le même dans les deux romans : deux tubes plongeant dans un vase de baume sont introduits dans les narines du mort. Mais, observe M. Langlois, tandis que, dans *Eneas*, le vase est soigneusement clos, dans *Troie*, les pieds du mort plongeant dans le vase, celui-ci ne peut être fermé : l'appareil, en ce second cas, est donc inutile, puisque les parfums peuvent s'échapper ailleurs que par le tube, et il devient ainsi manifeste que le texte de *Troie* n'est qu'une maladroite imitation de celui d'*Eneas*. — A cet argument M. Dressler (p. 155 s.) répond que, les deux passages n'offrant pas de res-

1. Même si l'on admet la leçon de certains manuscrits : « Prianz le dona a sa fille. »

semblances textuelles, on pourrait les croire dérivés d'un modèle commun plutôt que l'un de l'autre. Sur quoi M. de Grave fait justement observer que ces ressemblances textuelles existent, en sorte que l'argument de M. Langlois conserve sa force. M. Constans pourtant (p. 182 ss.) ne s'avoue point convaincu : si les deux descriptions diffèrent, pense-t-il, c'est que l'auteur d'*Eneas* a voulu améliorer son modèle, et l'on ne verrait pas pourquoi Benoît, qui n'était pas inintelligent, aurait à dessein gâté le sien. — En fait, il y a lieu, nous semble-t-il, de faire une double remarque : c'est d'abord que, si Benoît a eu, comme dit M. Langlois, « l'étrange idée de plonger les pieds du mort dans les vases », cela s'explique par le fait que le cadavre est, non pas étendu dans un cercueil, mais assis dans un fauteuil (voir v. 16766 ss.); c'est ensuite que, si Benoît ne dit point que les vases soient fermés, on peut l'expliquer par une omission, sans admettre que, dans sa pensée, ils soient restés ouverts : ainsi le texte de *Troie* serait, non pas plus absurde, mais seulement moins explicite que celui d'*Eneas*. Pour cette double raison, l'argument de M. Langlois, considéré isolément, ne paraît pas à lui seul aussi décisif qu'il semble à première vue. — Le passage, toutefois, fournit un argument important. Ce n'est pas seulement par les vers cités ci-dessus, c'est par tout son ensemble que la description de la sépulture d'Hector rappelle celle de la sépulture de Pallas. Elle s'en rapproche, entr'autres points dont nous n'avons pas à tenir compte ici, par la description de l'embaumement, par la mention d'une lampe inextinguible et par celle d'une épitaphe. Or, dans *Eneas*, ces trois traits, ainsi que d'autres tirent leur origine d'un emprunt fait à une tradition romaine qui concernait le tombeau de Pallas et qui a été enregistrée par Guillaume de Malmesbury, II, 206 (voir ci-dessus, p. 84). Étant donnée la parenté certaine de nos deux romans en ce passage, et puisque nous savons maintenant quelle est la source d'*Eneas*, il est démontré d'une façon définitive que *Troie* est postérieur à ce dernier poème.

23. M. Langlois (p. 119 s.) met encore en parallèle les vers 7651-8 d'*Eneas* et 23064-70 de *Troie*. Dans le premier poème, le couvercle du cercueil de Camille est de calcédoine; dans le second, celui du cercueil de Paris [1] est d'une pierre « plus précieuse et plus riche que la calcédoine ». « Si l'auteur d'*Eneas*, dit M. Langlois, avait connu *Troie*, il ne se serait pas contenté d'une pierre dédaignée par son devancier ; il est non moins évident que Benoît a voulu renchérir sur l'auteur d'*Eneas*. » — M. Dressler (p. 156) conteste que l'argument soit probant. Il remarque que, si l'on maintient la ponctuation de l'édition de Grave, modifiée par M. Langlois, on voit que le couvercle du cercueil, dans *Eneas*, est fait à la fois de calcédoine, de jagonce et de sardoine, en sorte que l'antithèse entre les descriptions d'*Eneas* et de *Troie* perd de sa précision et de sa valeur. M. de Grave, de son côté (*Romania*, p. 459), s'avoue peu convaincu par l'argument de M. Langlois ; et M. Constans, enfin (p. 186 s.), prenant pour un critère d'antériorité la sobriété et la mesure, estime qu'en ce passage comme en d'autres *Eneas* se dénonce comme l'imitation. — En fait, le raisonnement de M. Langlois a l'inconvénient de porter sur un texte (celui d'*Eneas*) dont l'interprétation prête à controverse, et il ne semble pas qu'on puisse rien tirer du parallèle. Quant à la raison de style invoquée par M. Constans, il est permis de l'écarter, simplement parce que c'est une raison de style.

24. S'il est dit de la tente d'Eneas (*Eneas*, v. 7311-2) qu'il l'a conquise sur un Grec qu'il tua près de Troie (relevé par M. Dressler, p. 160), cette fantaisie ne mérite pas autrement de considération.

25. On n'a pas été sans remarquer les rapports étroits qu'il y a entre *Eneas* et *Troie* pour la façon dont l'amour y est peint. Mais il est ici assez délicat de trouver, d'un côté ou de l'autre, des signes d'antériorité. M. Dressler et M. Constans sont disposés à

1. Et non d'Hector, comme dit M. Langlois.

voir dans la finesse et l'ingéniosité plus grandes de l'épisode de Lavine la preuve qu'*Eneas* a dû suivre *Troie*. Mais nous avons déjà dit que les arguments de cette sorte sont suspects. En revanche, entre tant d'autres traits communs dans la peinture de l'amour, nous en relevons un bon nombre dont la source est dans Ovide. Chacun de nos deux auteurs a-t-il puisé dans ce poète ? C'est possible, et à la rigueur on s'expliquerait par l'imitation d'un modèle commun qu'ils se soient rencontrés dans le choix des éléments empruntés. Mais nous remarquerons : *a)* que l'auteur d'*Eneas* avait une connaissance d'Ovide plus directe que Benoît, et qu'il l'a, en divers passages de son roman, volontiers imité, et de près ; *b)* qu'aucun des traits d'origine ovidienne contenus dans *Troie* ne manque dans *Eneas* et que la réciproque n'est pas vraie ; *c)* que ces traits sont beaucoup plus proches d'Ovide dans *Eneas* que dans *Troie* ; *d)* que pour plusieurs, enfin, tandis que dans *Eneas* ils sont « amenés » et préparés, ils arrivent, dans *Troie*, comme des éléments déjà conventionnels et dont l'origine est déjà obscure. Ce dernier point est important. Par exemple, Achille, frappé d'amour, dit, dans *Troie* :

18092 Par sa merci li vueil preier
Que il me face le secors
Cui il sueut faire as ameors
E ne perde en mei sa costume ;
18096 La douçor e la soatume
Qu'il done as autres me redont !

Ces vers doivent se mettre en parallèle avec ceux où Lavine, dans *Eneas*, fait la même prière à l'Amour (v. 8216-32). Et ici, dans *Eneas*, nous trouvons l'origine et l'éclaircissement de cette idée d'un secours et d'un allègement apporté par l'Amour : Lavine (voir en outre les v. 8101 ss.) se réfère à toute une théorie que lui a faite sa mère au sujet de l'Amour qui blesse et qui guérit (v. 7907-92), et nous avons montré ailleurs que cette théorie elle-même

tire son origine d'une interprétation particulière d'un passage de l'*Art d'aimer* [1]. Plus loin, Achille dit encore :

18450 En Amors a trop grevos maistre ;
Trop par lit grevose leçon.

Cette façon de représenter l'Amour est assez inattendue et on ne s'expliquerait pas bien comment l'idée de le comparer à un maître lisant une leçon a pu surgir dans ces deux vers isolés, que rien ne prépare dans le contexte, si on ne pouvait se reporter aux vers 8178-87, 8212-4, 8431-8 d'*Eneas*, où cette comparaison, employée par Lavine, se réfère tout d'abord et tout naturellement aux propos de sa mère, qui lui a dit que l'amour s'apprend (v. 7889 ss.).

26. Aux vers 10109 ss., la joie d'Eneas épousant Lavine est comparée à celle de Paris possédant Hélène (relevé par M. Dressler, p. 160). Nous avons déjà expliqué cette comparaison sous le n° 14.

27. M. Joly a invoqué comme preuve de l'antériorité d'*Eneas* les vers suivants de *Troie* :

28253 E Eneas s'en fu alez,
Ensi com vos oï avez,
Par mainte mer o sa navie,
Tant qu'il remest en Lombardie.

M. Dressler (p. 153 s.) conteste avec raison que le vers 28254 se rapporte nécessairement au roman d'*Eneas*.

28. M. Dressler (p. 153 s.) a relevé, pour écarter l'argument qu'on en pourrait tirer, les vers de *Troie*, où, à propos du retour des Grecs essuyant une tempête, on lit qu'il n'y en avait point

27604 Qui, o perdant un membre o dous,
Ne vousist mieuz estre en Cartage.

1. Voir ci-dessus, p. 144 ss.

Ces vers, en effet, ne visent pas nécessairement le roman d'*Eneas*, mais seulement la légende.

28. A l'état de la langue et de la versification, M. Constans (p. 187 s.) a cru reconnaître qu'*Eneas* était plus récent que *Troie*. Ce qu'il dit au sujet de la langue est, à ce point de vue, bien peu probant ; et ce qu'il dit au sujet de la brisure du complet, dont il relève une proportion moyenne de 17,3 % dans *Eneas* et de 16,10 % dans 9.000 vers de *Troie*, pris çà et là, est vraiment insuffisant pour assigner tel ou tel rang à nos poèmes. D'ailleurs, M. De Boer, en étudiant l'emploi de l'adverbe *tres*, conclut que *Troie* doit être postérieur à *Eneas* [1].

*
* *

Ramassons les conclusions qui se dégagent des observations précédentes.

On peut songer à chercher des indices chronologiques dans l'état purement formel des poèmes, dans la langue et la versification : nous avons dit qu'ils étaient beaucoup trop vagues (voir sous le nº 29) ; — et nous avons dit aussi qu'il ne fallait pas espérer prouver grand chose au moyen des arguments tirés de l'examen du style, arguments de toute force subjectifs, qui dépendent beaucoup trop du goût de chacun et qui, même si l'on tombe d'accord sur les faits, prètent également aux conclusions les plus opposées (voir sous le nº 23).

Un second groupe d'indices peut être fourni par les allusions d'un des deux poèmes à la légende traitée par le poème voisin. De là encore, avons-nous vu, peu à attendre ; et voici tout ce qu'on peut dire : il est douteux que les allusions de *Troie* à la légende d'Énée se rapportent au roman français (voir sous les nᵒˢ 27 et 28) ; mais on peut prouver pour toutes les allusions d'*Eneas* à la légende de Troie, qu'elles ne se réfèrent point au roman de *Troie*

1. Voir son édition de *Philomena*, p. 101 ss.

(voir sous les n°s 1, 4, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 24, 26).

Un troisième moyen d'enquête est fourni par la comparaison des passages parallèles des deux romans. Mais il ne nous a pas semblé qu'il fût excellent : aucun des caractères révélés par l'analyse interne des textes ne peut passer pour un signe absolument certain d'antériorité (voir sous les n°s 2, 22, 23).

Un quatrième moyen, enfin, s'est offert à nous comme beaucoup plus sûr que les précédents. Il consiste à rechercher, pour les passages parallèles des deux romans, si l'on ne peut pas en découvrir l'origine dans la source de l'un ou de l'autre de ces romans : en ce cas, et si les faits sont à la fois assez nombreux et concordants, il est permis de tenir pour une imitation de l'autre celui des deux romans qui n'a pas pu utiliser cette source. Or, c'est ce qui arrive ici à de nombreuses reprises, et chaque fois le roman de *Troie* se dénonce comme tributaire du roman d'*Eneas* (voir sous les n°s 3, 5, 7, 8, 9, 22 — celui-ci est décisif —, 25). Il nous paraît dorénavant difficile de contester qu'il lui soit postérieur

---

LES

DÉBATS DU CLERC ET DU CHEVALIER

DANS

LA LITTÉRATURE DES XII[e] ET XIII[e] SIÈCLES

LES

DÉBATS DU CLERC ET DU CHEVALIER

DANS

LA LITTÉRATURE DES XIIe ET XIIIe SIÈCLES

La littérature française ou latine des XIIe et XIIIe siècles offre un certain nombre de poèmes qui peuvent se grouper sous le titre commun de Débats du clerc et du chevalier. Ces œuvres nous présentent des femmes discutant la question de savoir lesquels il vaut mieux aimer des clercs ou des chevaliers, sujet central qui s'orne, selon les différents textes, d'inventions de détail variables. Ce sont : en latin *Phillis et Flora*, le *Concile de Remiremont*, et la chanson 55 des *Carmina burana*, — en français le *Jugement d'Amour* ou *Florence et Blancheflor*, suivi de divers remaniements : la version du manuscrit 795 de la Bibliothèque nationale, le fragment d'*Hueline et Aiglantine*, les deux rédactions anglo-normandes de *Blancheflour et Florence* et de *Melior et Ydoine*, enfin une rédaction franco-italienne.

Une question se pose au sujet de ces poèmes : celle des rapports chronologiques et littéraires qu'ils soutiennent entre eux. Nous voulons ici l'examiner, tâchant, d'une part, d'établir l'ordre dans lequel les œuvres ont été composées, et, d'autre part, de suivre, à travers la série une fois établie, le développement du thème primitif.

I. — PHILLIS ET FLORA [1].

Il semble qu'on puisse tenir le poème de *Phillis et Flora* pour plus ancien que tous ceux qui traitent le même sujet. Comme nous le montrerons plus loin, il y a des chances pour qu'il ait précédé le *Concile de Remiremont*, et on peut considérer comme certain qu'il a précédé les poèmes nombreux en langue vulgaire où sont débattus les mérites amoureux des clercs et des chevaliers. Il est, pour ces raisons, le premier qui s'impose à notre attention.

1. Les sources du poème. — De quoi est fait ce poème et quelles en sont les sources ? C'est ce que nous devons d'abord nous demander. Nous grouperons nos remarques sous trois titres : *la forme, — le débat, — les descriptions.*

a) *La forme du poème.* Il apparaît au premier coup d'œil que la forme de *Phillis et Flora* ressemble beaucoup à celle de l'églogue antique. Déjà l'églogue virgilienne, comme l'églogue alexandrine, offrait l'exemple d'une discussion à deux personnages jugée par un troisième [2], et il y a des églogues de ses imitateurs les plus anciens, de Calpurnius [3], de Nemesianus [4], qui présentent les

1. Poème publié à différentes reprises, par : Docen (*Beiträge zur Geschichte und Literatur*, hgg. von Freyherrn d'Aretin, t. VII, 1806, p. 302) ; Wright, *The latin poems attributed to Walter Mapes*, 1841, p. 258 (traduction anglaise, p. 363) ; Schmeller, dans les *Carmina burana*, 1847, p. 155, nº 65 ; Hauréau, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*, t. VI, 1893, p. 278 ; (corrections au texte par Schreiber, *Die Vaganten-Strophe*, 1894, p. 69) ; Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, 1911, p. 107 (voir *Romania*, t. XLI, 1912, p. 136). — Je citerai le texte d'après l'édition Hauréau.

2. Voir les églogues III et VI.

3. Voir *Poetae latini minores*, édit. Baehrens, nº XX, t. III, p. 65 ss. Nous avons conservé sept églogues de ce poète. Celle qui porte le nº II est composée d'un prologue, d'une discussion en vers amœbées, et d'un jugement.

4. Voir le recueil cité, nº XXXIII, t. III, p. 176. — Voir encore, sous le nº XVIII, p. 61 et p. 63, deux églogues bucoliques d'un auteur inconnu. —

mêmes caractères. Cette forme a survécu, illustrée dans la suite par nombre d'œuvres [1], parmi lesquelles la fameuse Églogue de Théodule [2] qui était au XIIe siècle d'une lecture courante. De là ont pris naissance certains débats de l'époque carolingienne, tels que le *De rosae liliique certamine* de Sedulius Scottus [3] et le *Conflictus veris et hiemis* d'Alcuin [4], où abondent, dans l'un les souvenirs de Virgile et de Fortunat, dans l'autre les souvenirs de Virgile et de Calpurnius. Le poème de *Phillis* a avec ce genre de grandes analogies et des rapports étroits [5].

b) *Le débat.* Le centre de l'œuvre est constitué par un débat [6]. Les circonstances qui en ont fourni l'occasion sont de deux sortes, les unes générales, les autres particulières.

Sur la destinée des poètes Calpurnius et Nemesianus au moyen âge, voir Manitius, dans *Philologus*, t. LVI (1897), p. 540. Une récente édition de leurs œuvres a été donnée par M. C. Giarratano, Neapoli, 1910.

1. Voir, par exemple, les *Monumenta Germaniae historica, Poetae latini aevi carolingi*, t. II, p. 81, 370, 484. C'est à ce genre, semble-t-il, qu'il faut encore rattacher, bien que l'esprit et le ton en soient un peu particuliers, le *Judicium coci et pistoris judice Vulcano* de Vespa (*Poetae latini minores*, t. III, p. 326).

2. Édit. Osternacher, 1902. Sur les sources de ce poème, ses manuscrits (innombrables), l'influence qu'il a exercée, voir Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, t. I, p. 574 ss. Cf. G. L. Hamilton, *Theodulus in France* (*Mod. Philology*, t. VIII, 1911, p. 611). C'était une des premières lectures qui se faisaient à l'école.

3. *Carmina*, II, 81, dans les *Monumenta Germaniae historica, Poetae latini aevi carolingi*, t. III, p. 230.

4. *Carmina*, LVII (*ibid.*, t. I, p. 270).

5. Il en a aussi, par son inspiration, par sa forme littéraire, et par les particularités de sa structure métrique (voir plus loin, p. 211 ss.), avec d'autres poèmes également du XIIe siècle : l'*Altercatio Ganymedis et Helenae* et la pièce *Jupiter et Danae*. Deux pièces, qui vont sous le titre *Altercatio hyemis et aestatis* et qu'on lit dans le ms. lat. 11412 de la Bibliothèque nationale, fol. 4 et 14, portent la trace d'une influence très marquée du débat de Ganymède et d'Hélène. Voir Hauréau (*Notices et extraits*, t. XXIX, 2e partie, p. 275 ss.).

6. Sur les origines du genre du débat, voir A. Jeanroy, *Origines de la poésie lyrique*, p. 45 ss. Voir aussi J. H. Hanford, *Classical eglogue and mediaeval debate* (*Romanic Review*, t. II, 1911, p. 1 et 229) ; ce dernier travail développe une thèse avec laquelle je me réjouis que mes vues concordent.

Les circonstances générales sont la situation des clercs dans le monde à l'époque où le poème a été composé. Il est indifférent, ici, de rechercher quels étaient les règlements juridiques et canoniques qui régissaient leur état. Il nous suffit de savoir qu'il y avait deux sortes de clercs, parmi lesquels ceux qui n'avaient reçu que les ordres mineurs n'étaient pas astreints au célibat; et c'est de ceux-là qu'il est vraisemblablement question dans *Phillis*. Ils vivaient de la vie du monde et formaient dans la société la classe des lettrés. Dès avant le XIIe siècle, et depuis longtemps déjà, occupés à diverses fonctions, ils s'étaient mis à fréquenter la cour des grands personnages. Secrétaires, lecteurs, historiens, juristes, ils avaient des talents qui les faisaient bien venir. Mais il semble que, vers 1150, leur nombre, grâce à la prospérité des écoles, crût considérablement. — En outre, il se peut que, à la même date, leur attitude dans les cours ait changé et qu'ils aient paru plus entichés de mondanité que leurs prédécesseurs. Le fait est qu'ils avaient reçu une éducation littéraire toute différente. Non seulement, en étudiant les poètes anciens, ils s'étaient pris d'un goût nouveau pour l'invention artistique (ce qui était déjà dépasser les clercs de l'époque précédente) ; mais de plus, choisissant parmi ces poètes anciens, ils s'étaient attachés à quelques-uns de ceux qui avaient obéi à l'inspiration la plus libre ou même la plus licencieuse : ils admiraient, louaient et imitaient Ovide, qui n'était rien moins qu'un maître d'austérité. Si leur manière de vivre s'en trouva modifiée, et de quelle façon, il est délicat de le dire avec précision ; mais il est certain du moins que leur production littéraire, devenue précisément alors plus féconde par l'effet d'un regain du zèle studieux, en prit un ton particulier : l'amour y occupa une place nouvelle.

Ce renouvellement de la littérature ne fut pas sans avoir de répercussion sur les mœurs. La conception de l'amour, sous l'influence de réflexions que stimulaient les lectures antiques, se modifia, se compliqua et, en un sens, se raffina. Les clercs pouvaient

passer justement pour en avoir été les initiateurs, et c'est selon la vérité historique que Flora dit à Phillis :

> 161 Quidquid Dyone valeat et amoris deus
> Primus novit clericus et instruxit meus :
> Factus est per clericum miles cythereus.

Telles sont les circonstances générales au milieu desquelles notre débat est né. Quant aux circonstances particulières, à l'occasion déterminée d'où il est issu, nous aurions confirmation de certaines idées du paragraphe précédent s'il fallait la voir dans Ovide. Il existe une élégie des *Amours* où ce poète se plaint que sa maîtresse lui ait préféré un chevalier et où il condamne l'amour des chevaliers en général [1]. Nous trouvons déjà là l'idée que l'amour des gens d'étude vaut mieux que celui des gens de guerre. Toutefois, ces derniers ne sont pas représentés de la même façon que dans le poème médiéval, et en particulier ils sont riches, tandis que dans *Phillis* l'homme opulent est le clerc. Ainsi les arguments ne sont pas les mêmes dans les deux cas, ou du moins ils ne sont pas employés dans le même sens ; et ce qui se retrouve de commun dans les deux poèmes, c'est surtout la distinction de deux catégories d'amants, les uns gens de savoir, les autres hommes de combat.

Que l'auteur de *Phillis* ait ou non songé à cette élégie d'Ovide, il est certain qu'il connaissait bien le poète. Les détails de son style le prouvent [2]. Il avait de la lecture. On voit à ses façons de s'exprimer qu'il avait un certain usage des livres religieux [3] ; mais l'antiquité païenne lui était familière. Il donne au chevalier

1. *Amours*, III, 7.
2. Voir la note 3 de la p. 196.
3. Voir, au vers 132, l'expression figurée « per acum figere camelum » et comp. *Vulg. interpret. Math.*, 16, 24 ; Paul de Nola, *Ep.*, 29, c. 2. Voir aussi les termes « tympanizare » (v. 276), « creatura » (v. 54), « indeficiens » (v. 96), « praeelectus » (v. 101), etc., qui appartiennent à la latinité ecclésiastique.

le nom de Paris, au clerc celui d'Aristote [1]; il nomme Pégase, Bucéphale, Ganymède, et toutes sortes de divinités; il possède une certaine information philosophique [2]; et surtout il est tout pénétré du souvenir des poètes [3].

c) *Les descriptions.* Il y a, dans *Phillis,* deux descriptions importantes, celle des jeunes filles et de leur équipement lorsqu'elles partent pour le paradis de l'Amour, et celle du séjour de ce Dieu.

Occupons-nous d'abord de la première.

Phillis chevauche un mulet dont on nous raconte l'origine et l'histoire. Sans qu'il soit possible de dire quel écrivain précisément le lui a révélé, il est sûr que l'auteur use ici d'un procédé emprunté aux poètes anciens, pour qui c'était un usage, dans la

1. Je crois, en effet, nécessaire d'adopter la leçon *Aristoteles*, qui est donnée par Wright, au lieu de *Alcibiades*. Cette dernière leçon a l'inconvénient d'être contraire au rythme (-*biádes*) et, quant au sens, de manquer d'à-propos.

2. Il fait allusion à la doctrine d'Épicure (v. 59 ss.), cite la formule « cum causa deficit, deest et effectus » (v. 104), etc.

3. Voir les expressions : 3 « fugare sidera » (comp. Hor., *Odes*, III, 21 ; Ov., *Hér.*, XVIII, 111 ; Virg., *Én.*, III, 521 ; etc.) ; 6 « pectus sauciatum » (comp. Virg., *Én.*, IV, 1 ; Ov., *Hér.*, V, 151 ; etc.) ; 21 « susurrabat ventus » (comp. *Culex*, 153 ; Claud., *Nupt. Hon.*, II, 13) ; 24 « garrulus rivus » (comp. Ov., *Fastes*, II, 316) ; 24 « rivus vivus » (comp. Ov., *Fastes*, II, 250 ; IV, 778 ; etc.) ; 32-36, 40 (série d'images et d'expressions familières aux érotiques latins) ; 65 « castra Cupidinis » (comp. Ov., *Ars*, III, 559) ; 91 « Ceres » au sens de « pain » (l'expression est dans Virgile ; mais le vers de Térence, *Eun.*, IV, v, 6 : « Sine Cerere et Libero friget Venus » était connu) ; 91 « Lyaeus » au sens de « vin » (comp. Hor., Virg., Stace, Tibulle et Ov., *Am.*, II, 11, 49) ; 95 « plaudere alis » (comp. Virg., *Én.*, V, 515 ; Ov., *Mét.*, VIII, 238) ; 97 « sentit tela Veneris et amoris ictus » (comp. Ov., *Ars*, I, 169 ; *Am.*, I, xi, 11 ; II, ix, 11) ; 100 « animus » au sens d' « ardeur amoureuse » (comp. Ov., *Am.*, I, ix, 5 ; II, xix, 24 ; *Ars*, I, 115, 733 ; II, 250) ; 135 « facit amor militem strenuum » (comp. Ov., *passim*) ; 163 « miles cythereus » (comp. Ov., Tib., *passim*) ; 256 « tener amor » (comp. Ov., *passim*) ; etc. — Voir encore ce qui est dit ci-dessous à propos de la description.

description des objets, d'expliquer d'où ils venaient et à qui ils avaient appartenu [1].

Pour ce qui est des détails qui entrent dans l'histoire, bien qu'on ne puisse pas, là non plus, déterminer d'où ils ont été tirés au juste, il est également sûr qu'ils proviennent d'une source antique. Le mulet, dit le texte, a été créé, nourri et dompté par Neptune (v. 178). Or, on lit dans un poème de Claudien :

VII, 197 Vobis Ionia virides Neptunus in alga
Nutrit equos, qui summa freti per caerula possint
Ferre viam segetemque levi percurrere motu,
Nesciat ut spumas nec proterat ungula culmos [2].

Est-ce là que l'auteur de *Phillis* a pris connaissance de la tradition qui fait de Neptune un nourrisseur de chevaux ? Il ne l'a pas inventée, et il paraît avoir connu Claudien [3]. D'autre part, je n'ai pas trouvé ailleurs de source qui fournît aussi nette l'idée d'une monture merveilleuse créée par le dieu.

La mule a été donnée par Neptune à Vénus après la mort

1. Pour ne citer que l'un des principaux et des plus connus au moyen âge, voir Virgile, *Bucoliques*, III, 44 ss. ; *Énéide*, I, 648 ss. ; V, 250 ss. ; VII, 245 ; IX, 263 ss. ; XI, 72 ss. ; etc.

2. *De tertio consulatu Honorii Augusti panegyris.*

3. Les catalogues de bibliothèques du XIIe siècle mentionnent fréquemment Claudien. Voir Manitius, *Philologisches aus alten Bibliothekskatalogen*, p. 103 ss. Les mss. qui contiennent ses œuvres et que nous avons conservés datent tous (sauf un qui remonte au VIIe siècle) des XIe, XIIe et XIIIe siècles. Voir aussi le relevé par Manitius des mentions de son œuvre dans les auteurs du moyen âge (*Philologus*, t. XLIX, 1890, p. 554). Il est cité dans le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand parmi les auteurs qui se lisaient ordinairement dans les écoles. Voici ce qui en est dit au livre III (Leyser, *Historia poematum medii aevi*, p. 825) :

Thesiphones raptum qui comicus carmine claudit
Arte nec ingenio claudicat ille suo...
Ruffini sordes et virtutes Stiliconis
Cui dant thema sapit hic Heliconis ope.

Pour ce qui concerne notre poème, on remarquera que l'expression « domitus pegasaeis loris » (197), assez singulière, se trouve dans la pièce III, v. 163.

d'Adonis. Je ne connais rien dans la légende antique qui rappelle ce trait. Mais, dans un passage de Sidoine Apollinaire que l'auteur de *Phillis* a dû connaître, il est question de dons faits à Vénus, pour orner son char, par des Fleuves d'orient [1]. Il n'est pas impossible que le poète médiéval se soit inspiré de ces vers.

Phillis monte un cheval magnifique, qui est décrit en ces termes :

197 Equus ille, domitus pegasaeis loris,
Multum pulchritudinis habet et valoris,
Pictus artificio varii coloris,
Nam nuptus nigredini candor est oloris.

201 Formae quidem humilis, aetatis primaevae,
Et respexit paululum timide, non saeve.
Cervix fuit ardua, coma sparsa laeve,
Auris parva, praeminens pectus, caput breve.

205 Dorso pando jacuit virgini sessurae
Spina, quae non senserat aliquid laesurae.
Pede cavo, tibia recta, largo [2] crure,
Totus fuit sonipes studium naturae.

De cette description M. G. Huet [3] a rapproché celle du cheval de Turpin dans le *Carmen de prodicione Guenonis* [4] :

339 Horridus aspectus, auris brevis, ardua cervix,
 Costaque prolixa, tibia recta sibi,
Crus perlargum, pes cavus, et pectus spatiosum.

M. Huet considère que les ressemblances de ces deux textes ne peuvent être fortuites. En quoi il a raison. D'autre part, excluant l'idée qu'ils seraient, chacun de son côté, une traduction

1. Voir ci-dessous, p. 203.
2. *Largo*, correction proposée par M. Huet, au lieu de *longo*.
3. Dans son article *Sur l'origine du poème De Phyllide et Flora* (*Romania*, t. XXII, 1893, p. 536).
4. Édit. G. Paris, dans *Romania*, t. XI, 1882, p. 476.

de la *Chanson de Roland*, et admettant qu'ils ne peuvent que dépendre l'un de l'autre, il pense que l'imitateur est l'auteur de *Phillis*. Ici le raisonnement est peu concluant. Les deux poèmes peuvent très bien dépendre d'une source commune autre que la *Chanson de Roland*. Et je crois que c'est, en effet, le cas. Les deux auteurs du *Carmen* et de *Phillis* ont utilisé certains écrits didactiques qui décrivaient les qualités du bon cheval et qui se lisaient de leur temps dans les écoles. Voici ce qu'écrit Isidore de Séville au sujet des chevaux [1] :

45. In generosis equis, ut aiunt veteres, quattuor spectantur : forma, pulchritudo, meritum atque color. Forma, ut sit validum corpus et solidum, robori conveniens altitudo, latus longum, substrictus maxime et rotundi clunis, pectus late patens, corpus omne musculorum densitate nodosum, pes siccus et cornu concavo solidatus.

46. Pulchritudo, ut sit exiguum caput et siccum, pelle prope ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, ungularum soliditatis fixa rotunditas.

Suit l'examen des qualités de vie (*merita*) et de la couleur des chevaux.

Le même développement, à quelques détails près, se retrouve dans le *De bestiis et aliis rebus* qu'on a mis parfois à tort sous le nom de Hugues de Saint-Victor [2].

Ces textes rendent compte tout ensemble des ressemblances et des différences des passages en question de la *Chanson de Roland* [3], du *Carmen de prodicione Guenonis* et de *Phillis et Flora* :

1. *Etymologiae*, édit. W. M. Lindsay (*Scriptorum class. bibliotheca oxoniensis*), XII, I, 45.
2. III, XXIII (Migne, *Patr. lat.*, t. CLXXVII, col. 92).
3. Voici les vers visés de ce poème (ms. d'Oxford) :

Li destrers est et curanz et aates ;
1652 Piez ad copiez et les gambes ad plates,
Curte la quisse et la crupe bien large,
Lungs les costez et l'eschine ad ben halte,
Blanche la cue et la crignete jalne,
1656 Petite(s les) oreille(s), la teste tute falve.

1º Traits propres à la *Chanson* : 1654 « l'eschine ad ben halte » = Isidore 45 « robori conveniens altitudo[1] ».

2º Traits communs à la *Chanson* et au *Carmen*, à l'exclusion de *Phillis* : *Ch.* 1654 « Lungs les costez », *C.* 340 « Costaque prolixa » = Isidore 45 « latus longum ».

3º Traits communs à la *Chanson*, au *Carmen* et à *Phillis* : *Ch.* 1652 « Piez ad copiez[2] », *C.* 341 « pes cavus », *Ph.* 207 « pede cavo » = Isidore 45 « pes siccus et cornu concavo solidatus » ; — *Ch.* 1653 « Curte la quisse e la crupe bien large », *C.* 341 « crus perlargum », *Ph.* 207 « largo crure » = Isidore 45 « substrictus maxime et rotundi clunis » ; — *Ch.* 1656 « Petite(s les) oreille(s) », *C.* « auris brevis », *Ph.* « auris parva » = Isidore 46 « aures breves ».

4º Traits communs au *Carmen* et à *Phillis*, à l'exclusion de la *Chanson* : *C.* 341 « pectus spatiosum », *Ph.* 204 « praeminens pectus » = Isidore 45 « pectus late patens » ; — *C.* 339 « ardua cervix », *Ph.* 204 « cervix fuit ardua » = Isidore 46 « erecta cervix ».

5º Traits propres à *Phillis* : 203 « coma sparsa laeve ». M. Huet a relevé cette expression, en avouant qu'il n'en retrouvait pas l'origine, comme pour les autres, dans les poèmes français de l'époque[3]. Or, Isidore parle de la crinière, « coma densa ». — *Ph.* 204 « caput breve » = Isidore 46 « caput exiguum[4] ».

1. A ce trait correspond, dans *Phillis*, l'hémistiche *Formae quidem humilis*: la taille du cheval a été ici réduite, comme il convient à une monture de femme.

2. Sur ce *copiez*, voir G. Paris (*Romania*, t. XI, 1882, p. 509, n. 1) qui remarque que le sens en est peut-être donné par *cavus*. Cela est sûr. Aux textes épiques où le terme se retrouve, il faut joindre les premiers vers du *Bestiaire* de Philippe de Thaon, où la moralisation fournit comme un commentaire explicatif.

3. Article cité, p. 540, n. 1.

4. Il est en outre question, dans *Phillis* comme chez Isidore, du regard du cheval et de sa couleur.

Au total, la thèse soutenue par M. Huet que la description du cheval dans *Phillis* atteste de la part de l'auteur la connaissance de textes poétiques français, est bien douteuse. Il est probable que cette description a sa source dans un traité latin, non pas sans doute celui d'Isidore lui-même, mais à coup sûr un ouvrage dérivé du sien et qui se rattachait ainsi à des traditions anciennes [1].

Une selle du plus haut prix est placée sur le cheval. Vulcain y a sculpté les noces de Mercure et a travaillé au harnais, employant la matière la plus précieuse et en particulier un tissu fabriqué par Minerve. Qu'en décrivant cette selle l'auteur s'est souvenu de modèles antiques, c'est ce que prouve le vers

221 Praetermisso clypeo Mulciber Achillis,

qui montre qu'il connaissait, d'une façon ou de l'autre, l'*Iliade*, et sans doute sous sa forme latine. Il est difficile de dire avec certitude comment lui est venue l'idée des noces de Mercure, mais on peut conjecturer que c'est sous l'influence du titre donné par Martianus Capella à son ouvrage *De nuptiis Mercurii et Philologiae* [2]. — Enfin, la mention de Minerve comme tisserande semble prouver qu'il n'ignorait pas l'existence du livre des *Métamorphoses* où Ovide la présente dans ce rôle [3].

La seconde grande description de *Phillis et Flora* est celle du paradis de l'Amour.

1. Car Isidore écrit : « ut aiunt veteres », et il travaille sur des sources antiques. — On peut se rendre compte que toutes les descriptions de chevaux dans les chansons de geste se rattachent au même type et remontent à la même origine que celles du *Roland*, du *Carmen* et de *Phillis*. Voir le relevé de ces descriptions dans F. Bangert, *Die Tiere im altfr. Epos* (*Ausgaben und Abhandlungen*, XXXIV), § 61 ss.

2. L'explication a déjà été adoptée par Schreiber, *Die Vaganten-Strophe*, p. 76.

3. VI, 1 ss. D'ailleurs l'expression, en tout ce passage, rappelle fréquemment celle du poète latin.

On y peut distinguer deux parties : l'une, qui porte sur le séjour proprement dit du dieu, l'autre sur son cortège.

Il est incontestable qu'en décrivant le séjour l'auteur a pensé au paradis terrestre [1] : il l'appelle un paradis ; il le peint comme on peignait le paradis, comme un jardin de délices, plein de fruits, de fleurs, de parfums, de chants d'oiseaux, de symphonies musicales, et où

261 Immortalis fieret ibi manens homo [2].

Il n'y a pas lieu d'insister sur cette description qui appartient à un type dont l'origine et l'histoire sont bien connues. Tout au plus remarquerons-nous qu'il y manque un des traits caractéristiques du paradis terrestre, qui est la mention des quatre fleuves, et que, d'autre part, il y est question d'instruments de musique, contrairement à ce qu'on voit ailleurs [3]. Cela n'empêche pas qu'elle soit, dans son fonds, de provenance biblique et que nous puissions constater ici l'existence d'une tradition lointaine, à laquelle par certains côtés notre poème se rattache.

La peinture du cortège de l'Amour a d'autres origines et nous ramène à la tradition païenne. Telle que cette peinture se présente dans son ensemble, nous ne croyons pas que l'auteur de *Phillis* en ait été l'inventeur ni qu'il en ait le premier composé ainsi les éléments. L'idée de combiner, comme il le fait, le mythe de l'Amour et celui de Bacchus ne peut lui être venue par hasard. En fait, la fusion avait été opérée déjà dès l'antiquité : les repré-

1. M. E. Langlois, dans son livre intitulé *Les origines du Roman de la rose*, p. 10, note, a écrit au sujet du passage qui nous occupe : « C'est, sans doute, à Tibulle que le moyen âge doit l'idée première de ce paradis délicieux » ; et il cite l'élégie I, III, v. 57-64. M. Oulmont, p. 8, a tort d'attribuer le rapprochement à M. Neilson. On voit, d'ailleurs, que je ne le crois pas fondé.

2. Sur l'immortalité au paradis terrestre, voir A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, t. I, p. 1 ss. : *Il mito del paradiso terrestre*, p. 24.

3. Voir Graf, *ouvr. cité.*

sentations figurées le prouvent surabondamment [1]. Il y a donc toutes sortes de chances pour que le poète médiéval ait puisé dans un auteur antique la conception de son cortège. Mais lequel ? Le choix est assez limité. Car, si les représentations figurées qui combinent les deux mythes sont, comme nous l'avons dit, nombreuses, il n'en est pas de même des textes littéraires. Tout considéré, il est certain que le passage de *Phillis* dont nous nous occupons est étroitement apparenté avec un poème de Sidoine Apollinaire qui fut fameux. Ce poème est un épithalame, dans un passage duquel l'auteur décrit le cortège de Vénus se rendant aux noces de Ruricius et Hiberia.

XI, 93 Dixit currumque poposcit,
Cui dederant crystalla jugum, quae frigore primo,
Orbis adhuc teneri glacies ubi Caucason auget,
Strinxit Hyperboreis Tanaitica crusta pruinis
Naturam sumens gemmae, quia perdidit undae.
Perforat hunc fulvo formatus temo metallo ;
Miserat hoc Fluvius, cujus sub gurgite Nymphae
Mygdonium fovere Midam, qui pauper in auro
Ditavit versis Pactoli flumina votis.
Splendet perspicuo radios rota margine cingens
Marmaricae de fauce ferae, dum belua curvis
Dentibus excussis gemit exarmarier ora ;
Misit et hoc munus tepidas qui nudus Erythras,
Concolor Aethiopi vel crinem pinguis amomo,
Fluxus odoratis vexat venatibus Indus...
111 Ergo iter aggressi : pendens rota sulcat inanem
Aera et in liquido non solvitur orbita tractu.
Hic triplex uno comitatur Gratia nexu,
Hic redolet patulo Fortunae Copia cornu,
Hic spargit calathis, sed flores Flora perennes...

1. Voir Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, sous le mot *Cupido*, vi, t. I^2, p. 1604 ss.

119 Hic distincta latus maculosa nebride Thyias
Indica Echionio Bromii rotat orgia thyrso,
Hic et Sigeis specubus qui Dindyma ludit
Jam sectas recalet Corybas, cui gutture ravo
Ignem per bifores regemunt cava buxa cavernas [1].

Nous avons été déjà conduits à penser que l'auteur de *Phillis* avait pu prendre dans les vers 99-101 et 105-7 l'idée d'un présent fait à Vénus par une divinité. Et voici que le même poème fournit les éléments essentiels de sa description du cortège de l'Amour : les Grâces et le groupe bachique. Ne faut-il pas penser qu'il a connu cette pièce et qu'il a attribué très naturellement à l'Amour la cour qui était, selon les anciens, celle de sa mère ? Les rapprochements précédents ont quelque valeur par eux-mêmes ; mais ils en prennent une singulière si on se rappelle ces vers de *Phillis* :

181 Pulchrae matri Phillidis et probae reginae
Illum tandem praebuit Venus *Hiberinae*,
Eo quod indulserat operae divinae.

Or, c'est Hiberia que s'appelle la princesse pour le mariage de qui a été composé l'épithalame de Sidoine, et à qui Vénus, selon la fiction du poète, vient de Cythère apporter ses souhaits [2]. Nous tenons ainsi l'explication des trois vers de *Phillis* dans leur ensemble et dans leur détail [3].

1. Sidoine a été, dans le poème qui vient d'être cité, l'imitateur de Claudien, qui, dans son poème sur les noces d'Honorius et de Maria, décrit aussi le cortège de Vénus (*Carm.*, X, v. 49 ss.).

2. Sidoine a obtenu, au moyen âge, un grand succès. Pour la période qui précède le xe siècle, voir Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, t. I, p. 110, 128, 163, 164, 219, 220, 257, 332, 435, 472, 480, 635. Sa réputation subsiste pendant les siècles suivants. Les catalogues de bibliothèques du xiie siècle le nomment souvent : voir Manitius, *Philologisches aus alten Bibliothekskatalogen*, p. 119. Les manuscrits qui contiennent ses œuvres et que nous avons conservés datent des xe, xie, xiie et xiiie siècles.

3. Il existe deux poèmes latins dont il faut ici faire mention. L'un est imprimé dans les *Poetae latini minores* de Baehrens, t. V, p. 422 (comp.

Remarquons, en passant, qu'aux vers 102-4 Sidoine parle de rayons de roues faits avec des dents de poissons : il n'est pas impossible que nous ayons ici la source de toutes ces descriptions du moyen âge où les dents de poissons figurent dans la fabrication d'objets divers [1].

D'ailleurs, rien ne s'opposait à ce que l'auteur de *Phillis* complétât les données de Sidoine, de même qu'il les modifiait. C'est ainsi, en particulier, que dans son poème, Corybas est devenu Silène et que les attitudes de ce dernier ont été composées en un tableau, dont l'idée et les éléments essentiels ont bien pu être empruntés à Ovide [2].

Anthologia latina, édit. Riese, t. II, n° 941). Nous ne le connaissons plus aujourd'hui que par l'édition de Barth donnée au début du XVIIe siècle d'après des manuscrits depuis perdus. Je n'en saurais dire la date. Barth le croyait ancien. Il est attribué à un certain Patricius ou Patritus. Aux vers 10 ss., l'auteur décrit le cortège de Vénus, s'inspirant visiblement de Claudien et de Sidoine. Il est remarquable qu'il mêle à ce cortège Bacchus et sa troupe, comme l'auteur de *Phillis*, et plus remarquable encore que parlant de Silène il écrit :

Ecce pater pando recubans Silenus asello,

vers inspiré certainement de ce même passage d'Ovide qui, nous le verrons (ci-dessous, note 2), a dû être connu de notre poète médiéval. — Le second poème est aussi imprimé dans le recueil de Baehrens, t. V, p. 112 (comp. Riese, t. II, n° 808). Il est contenu dans un ms. du XVe siècle. Selon Baehrens, il serait d'un poète à peu près contemporain de Dracontius ; mais je me demande s'il ne pourrait pas être une imitation très postérieure. Toujours est-il qu'aux vers 25 ss. se trouve décrit un bois charmant, où l'Amour est embusqué : ce passage, tant par l'idée générale que par le détail de la description, n'est pas sans analogies avec les vers 237 ss. de *Phillis*.

1 Voir *Eneas*, v. 4427, 4507 ; *Troie*, v. 16540, 29880 ; etc.

2. Voir la description que fait ce poète du cortège de Bacchus lorsqu'il se présente aux regards d'Ariane abandonnée :

Ars, I, 541 Ecce Mimallonides sparsis in terga capillis ;
Ecce leves Satyri praevia turba dei ;
Ebrius ecce senex : pando Silenus asello
Vix sedet et pressas continet arte jubas ;
Dum sequitur bacchas, bacchae fugiuntque petuntque,
Quadrupedem ferula dum malus urget eques,
In caput aurito cecidit delapsus asello :
Clamarunt Satyri : « Surge, age ! surge, pater ! »

En définitive, nous trouvons dans la description du paradis de l'Amour une contamination curieuse des traditions bibliques et mythologiques. Et quant à la partie descriptive de *Phillis* considérée dans son ensemble, il apparaît nettement qu'elle repose sur une connaissance variée et intéressante à noter de l'antiquité, des poèmes de Virgile, d'Ovide et de Sidoine, de traités théoriques comme celui d'Isidore de Séville, des saintes écritures et des légendes chrétiennes.

2. *Phillis et Flora* ET LE ROMAN DE *Thèbes*. — Il n'est pas possible de traiter des sources de *Phillis* sans parler en même temps des rapports de ce poème avec le *Roman de Thèbes*. La description de Phillis et Flora partant pour le paradis de l'Amour et celle d'Ismène et Antigone se rendant de Thèbes au camp des Grecs offrent de remarquables analogies. En voici le parallèle :

Phillis.	*Thèbes.*
1. Mention de la beauté du costume de Phillis et de Flora (v. 173-5 [1]), suivie de la description de la monture de Phillis (v. 177-92) et de celle de Flora (v. 197-228).	Description de la beauté, du costume et des montures d'abord d'Antigone (v. 3801-42), puis d'Ismène (v. 3843-58).
2. V. 175.	
Phillis veste candida,	Ismène porte une pelisse d'*hermine* (v. 3851), sans manteau,
Flora bicolore.	Antigone un bliaut de *porpre inde* (v. 3807) et un manteau *vair* (v. 3817).
3. Phillis monte un mulet qui a été donné par Neptune à Vénus, puis par Vénus à la mère de Phillis (v. 179-84).	Antigone (v. 3825 s.) chevauchot un palefrei Qui fu l'autrier tramis le rei.
4. Qualités et valeur du cheval de Flora (v. 197).	Qualités et valeur du cheval d'Antigone.

1. L'auteur revient sur ce point dans les vers 229-36 qui terminent la description.

	Phillis.	*Thèbes.*
5.	V. 199 s. Pictus artificio varii coloris, Nam nuptus *nigredini candor* est oloris.	V. 3829 s. Et fu toz *neirs* ne mais les hanches Et les espaules, qu'il ot *blanches.*
6.	V. 189 s. Si qui... de *freno* quaerunt, Quod totum *argenteum* dentes muli terunt...	V. 3833 s. Le *frein* ot precios et gent, Les renes sont de fil d'*argent.*
7.	V. 211 s. Et, cum essent quatuor sellae capitella, Venustavit singulum *gemma* quasi stella.	V. 3836. Les *pierres* [1] valent un tensor.
8.	V. 209 s. Equo superposita respondebat *sella* ; *Ebur* enim medium claudit auri cella.	V. 3837. D'un blanc *ivuere* fu la sele,
9.	V. 225. *Sellam tegit purpura,* subinsuta bisso.	V. 3838. Et d'un *brun paile la sorsele.*
10.	V. 236. Fert Phillis ancipitrem manu, Flora nisum.	V. 3857 s. Sor son poign tint un espervier Que pot de l'ele d'un plovier.

Non seulement il y a, dans l'ensemble des deux descriptions, des ressemblances assez marquées ; mais les détails même en coïncident curieusement. Sans doute, dans *Thèbes*, nous trouvons réunis sur le seul cheval d'Antigone (car il est à peine question de celui d'Ismène) des traits qui, dans *Phillis*, appartiennent les uns au mulet de Phillis, les autres au cheval de Flora ; mais la rencontre n'en est pas moins remarquable.

S'il y a eu imitation de l'un des deux poèmes par l'autre, lequel a été le modèle ? Les passages cités contiennent peut-être en eux-mêmes des indications. Si l'auteur de *Phillis* avait imité *Thèbes*, on pourrait s'étonner qu'il n'eût pas insisté davantage, comme on le trouvera pour les versions françaises, sur le vêtement des deux jeunes filles. Les descriptions de personnes tiennent dans ce dernier roman une place importante et qui paraît avoir

1. Il n'est pas dit au juste où ces pierres sont placées.

été nouvelle alors dans la littérature. Il ne serait pas étonnant que *Phillis* appartînt à une époque antérieure, où la description portait surtout sur les objets et les animaux et négligeait les personnes. D'autre part, dans la description des chevaux et de leur harnachement, le poème de *Phillis* offre, comparé à celui de *Thèbes*, des traits dont la précision (voir nos 3, 7, 8) semble convenir à une œuvre originale et qui sont tombés ensuite dans la banalité. Enfin, et surtout, il ne faut pas oublier que, dans *Thèbes*, l'épisode auquel appartient cette description, loin d'être le développement naturel de la narration de Stace, arrive d'une façon très inopportune, scène galante intercalée au milieu d'un récit tragique et présentant tous les caractères d'une pièce rapportée. Aussi, quand l'auteur, en commençant le portrait d'Antigone, dit

3805 Ja en fable ne en chançon
N'orreiz femne de sa façon,

n'est-ce point qu'il pense précisément à tel modèle dont il s'inspire ? Il n'a pas dédaigné, pour orner Stace lui-même, de faire des emprunts à différents autres écrivains. Il s'est servi d'Ovide [1] ; il connaissait Maximien [2] ; il a puisé dans la poésie lyrique [3] ; il s'est inspiré des récits de croisade [4] ; pourquoi n'aurait-il pas imité *Phillis* [5] ?

1. Voir ci-dessus, p. 196.

2. Voir la description de la fille de Daire, v. 8426 ss., et comparer avec le passage de Maximien cité ci-dessus, p. 105.

3. Voir Salverda de Grave, *Recherches sur les sources du roman de Thèbes* (*Mélanges Wilmotte*, p. 598 ss.).

4. Voir *ibid.*, p. 601 ss.

5. On peut faire encore d'autres rapprochements entre *Phillis* et *Thèbes*. Je passe les expressions « Totus fuit sonipes studium naturae » (*Ph.* 208) et « Par estuide les fist Nature » (*Th.* 3976), appliquées par l'un des poètes au cheval de Phillis, par l'autre à Antigone et Ismène. Mais il y a des rencontres plus singulières. L'auteur de *Thèbes* dit à propos d'un cheval :

6007 Arabiz fu, d'outre le flun,
Engendrez d'ive et de neitun.

Les mss. *B* et *C*, v. 8971, donnent la même indication à propos du cheval

J'incline donc à rejeter l'hypothèse que l'auteur de *Phillis* aurait imité *Thèbes* et je me rangerais plutôt à l'avis contraire [1]. Toutefois, je n'oserais pas affirmer que les deux poèmes ne dépendent pas d'un modèle commun, et je réserve expressément mon opinion sur ce point.

de Capanée. Le « neitun » figure encore dans une quantité de poèmes postérieurs à *Thèbes* (voir la note de M. Foerster au vers 5273 d'*Yvain*). Or, si l'étymologie Neptunum proposée pour le mot par Boucherie (*Revue des langues romanes*, t. XVIII, p. 302) est exacte, il est curieux de voir que, dans notre poème, Neptunus, créateur de chevaux (voir v. 178 ss.), reste un dieu, tandis que, dans les poèmes français, à partir de *Thèbes*, il devient un monstre marin. Serait-ce la preuve que *Thèbes* a suivi *Phillis* ? — Ailleurs (v. 205), l'auteur dit, en parlant du cheval de Flora :

Dorso pando jacuit virgini sessurae
Spina,...

On lit aussi, dans *Thèbes*, à propos de Blanchenue, la monture d'Étéocle :

6566 Et ot un poi combré le dos :
De tant i fait meillor seeir.

S'il ne faut pas attribuer la ressemblance des deux passages à l'imitation d'une troisième description, mais à l'imitation de l'un par l'autre, il sera curieux de remarquer que l'auteur de *Phillis* a pu emprunter le terme, relativement rare, de *pandus* à un passage d'Ovide qu'il nous a paru connaître (voir ci-dessus, p. 205 et note 2).

1. Ce thème de description d'une femme voyageant à cheval a été traité souvent dans la littérature du moyen âge. La description de *Thèbes* a été imitée par l'auteur d'*Eneas*, v. 3987 ss., celle d'*Eneas* par Benoît de Sainte-Maure, *Troie*, v. 13329 ss., celle de *Troie* par l'auteur d'*Athis et Prophilias*, v. 6829 ss. Le même sujet a été repris par Chrétien de Troyes, dans *Erec*, v. 5319 ss. La preuve que Chrétien connaissait bien le roman de *Thèbes*, et cette description en particulier, est fournie précisément par les vers d'*Erec* où il montre Énide

1307 Qui de l'alete d'un plovier
Peissoit sor son poing l'esprevier.

Ces vers ressemblent étonnamment à ceux de *Thèbes* :

3857 Sor son poign tint un espervier
Que pot de l'ele d'un plovier.

Le même passage d'*Erec* contient la description d'une histoire des aventures d'Eneas sculptée sur l'arçon de la selle : cette partie du thème, traitée dans *Phillis*, ne l'était ni dans *Thèbes*, ni dans *Eneas*.

II. — LE CONCILE DE REMIREMONT[1].

1. Chronologie de *Phillis et Flora* et du *Concile de Remiremont*. — Il ne peut être question de déterminer la date de *Phillis et Flora* d'une façon absolue. Tout ce qu'on peut espérer, c'est de déterminer sa situation chronologique par rapport à d'autres ouvrages [2]. Nous avons essayé de dire comment ce poème se présentait, de ce point de vue, par rapport à *Thèbes*. Nous nous demandons maintenant comment il se présente par rapport au *Concile de Remiremont*, et s'il l'a précédé ou suivi.

L'opinion la plus répandue est que le *Concile* a été composé avant *Phillis*. M. P. Meyer écrivait en 1886 : « Le plus ancien des écrits que nous possédons sur ce sujet délicat [le débat du clerc et du chevalier] est probablement un poème latin des premières années du xiie siècle au plus tard, où la scène du débat est placée à Remiremont. Un peu postérieure est l'*Altercatio Phyllidis et Florae*... » Et il indiquait en note que le *Concile* avait été publié d'après un manuscrit « qui serait du commencement du xiie siècle ou même du xie [3] ». M. E. Langlois, en 1891, reconnaissait la

1. Poème publié par Waitz dans la *Zeitschrift für deutsches Altertum*, t. VII (1849), p. 160, et par M. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, p. 93.

2. Et non pas même par rapport à l'une quelconque, mais seulement par rapport à celles qui traitent le même sujet. Je ne m'avoue pas convaincu par ce que dit M. Schreiber, *Die Vaganten-Strophe*, p. 76 ss. M. Oulmont a eu raison d'observer que l'argument tiré du costume noir porté par les clercs selon le poème et qu'on ne pouvait plus mentionner comme noir à partir du moment où les Prémontrés, vêtus de blanc, devinrent nombreux, repose sur une confusion entre clercs et moines. D'autre part, il est bien risqué de se fonder sur l'esprit du poème pour déclarer l'auteur contemporain de Gautier de Châtillon, ce qui, par surcroît, est bien vague. Les particularités de style ne sont pas telles, non plus, qu'elles fournissent des indications bien certaines. Enfin, pour ce qui est de l'influence exercée par Ovide, elle était déjà grande dès 1150. Je crois que M. Schreiber rajeunit beaucoup le poème en le situant à la fin du xiie siècle.

3. *Romania*, t. XV, 1886, p. 332 ss.

force de l'argument et se rangeait à un avis voisin [1]. Voisin aussi était celui que M. Ch.-V. Langlois exprimait en 1893, et qu'il fondait sur la remarque précise que l'œuvre se lisait « dans un manuscrit exécuté vers l'an 1100 [2] ». Seul Hauréau considérait le *Concile* comme une imitation de *Phillis* faite au xive siècle [3].

C'est sur l'âge des manuscrits qu'on s'appuie pour déclarer le *Concile* plus ancien que *Phillis*. Mais il semble qu'on a tenu le manuscrit où se trouve la première de ces pièces pour beaucoup plus vieux qu'il n'est en réalité. On l'a dit du xie siècle ; mais le bibliothécaire de Trèves, procédant, sur la demande de M. Oulmont, à un examen direct nouveau — le premier, je crois, depuis celui de Waitz —, estime qu'il est des environs de 1150 : et voilà qui change l'aspect de la question. Il n'en reste pas moins qu'il n'y a pas de manuscrit de *Phillis* aussi ancien que celui du *Concile* ; mais cela n'empêche pas le poème lui-même de l'être [4], et, s'il était difficile d'admettre qu'il eût été composé au début du xiie siècle, rien ne prouve qu'il ne l'ait pas été vers 1150.

La structure métrique des deux poèmes ne nous apprend rien. Si, en y jetant un coup d'œil, M. Oulmont a cru pouvoir en tirer des arguments qui prouvent l'antériorité du *Concile*, c'est à la faveur de formules imprécises et de plusieurs propositions inexactes. Quand on étudie la question avec un peu de rigueur, on fait les constatations suivantes.

Le *Concile* est composé d'heptasyllabes trochaïques (ˈ.ˈ.ˈ.ˈ) rimant deux à deux. Cette forme n'était pas inconnue au xie siè-

1. *Les sources du Roman de la rose*, p. 8. Toutefois, M. E. Langlois, tout en considérant que *Phillis* a été composé après le *Concile*, pense qu'il a pu exister un original qui aurait servi de modèle commun aux deux poèmes (p. 10) et ne dit nulle part que *Phillis* soit une imitation du *Concile*.

2. *La littérature goliardique* (*Revue bleue*, 1893, p. 175^a, note 1).

3. Dans la collection des *Notices et extraits*, t. XXIX, 2e partie, p. 307.

4. C'est le cas de plus d'un poème de la même époque.

cle [1] ; mais elle devient beaucoup plus fréquente à partir du XIIe [2]. — La manière dont l'auteur de notre poème s'en sert donne lieu à quelques remarques. Il use fréquemment du renversement de rythme [3], c'est-à-dire qu'il remplace le trochée initial par un ïambe et le fait suivre d'un pyrrhique (.'..'.'). On en relève 97 exemples dans les 234 couples du poème. Ce renversement de rythme était fréquent avant le XIIe siècle [4] : il l'est resté au XIIe, et notamment dans les heptasyllabes trochaïques [5]. Lorsque, dans notre pièce, il y a renversement de rythme, 1° les finales de mots dactyliques sont toujours évitées, — 2° le vers commence (80 fois sur 97) par un monosyllabe faible, — 3° il arrive parfois (3 exemples) qu'un monosyllabe fort se trouve au deuxième temps faible (deuxième syllabe du second pied). — Le poète emploie la rime dissyllabique pure, qui apparaît à la fin du XIe siècle, mais dont l'usage ne se répand qu'à partir du début du XIIe siècle [6]. — Enfin,

1. Voir W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, t. I, p. 216.

2. Voir *ouvrage cité*, t. I, p. 303 ss.

3. C'est ce que M. W. Meyer a appelé *Taktwechsel*, d'un terme qui a été retenu par les critiques.

4. Voir W. Meyer, *ouvr cité*, t. I, p. 186.

5. Voir *ibid.*, p. 262. Ce que dit sur ce point M. Schreiber, *Die Vaganten-Strophe*, p. 13, n'est pas tout à fait en accord avec les observations de M. W. Meyer. Il considère que l'usage du renversement de rythme dans l'heptasyllabe trochaïque a été beaucoup plus restreint au XIIe siècle qu'aux Xe et XIe. Cependant il en relève lui-même 24 °/₀ dans Gautier de Châtillon, et 18 °/₀ dans Adam de Saint-Victor, ce qui est encore beaucoup. D'autre part, le résultat des statistiques, que M. Schreiber fait porter sur l'ensemble des œuvres d'un auteur, se présente sous un jour nouveau si on examine telle œuvre en particulier. On observe alors, par exemple, que, dans la pièce I de Gautier de Châtillon, les renversements de rythme se présentent à raison de 27/96, et dans la pièce II à raison de 20/78 (voir W. Meyer, p. 262), ce qui est une proportion beaucoup plus forte qu'on n'aurait pu l'attendre d'après le compte général de M. Schreiber. De même, si la pièce X de l'Archipoeta offre la proportion de 10 °/₀ que relève M. Schreiber, la pièce X offre la proportion beaucoup plus forte de 25 °/₀.

6. Voir W. Meyer, *ouvr. cité*, t. I, p. 192 s., 278 s.

notons qu'il admet fréquemment l'hiatus [1]. Les poètes du xiie siècle l'évitent [2] ; mais de tous temps les poètes latins ont fait de même [3] ; et si on en relève plus d'exemples chez les auteurs de l'époque précédente que chez ceux du xiie siècle, bien rares sont ceux qui en fournissent une proportion égale à celle du *Concile*. Aussi faut-il considérer que l'hiatus est, ici, un signe de négligence plutôt que d'archaïsme.

Phillis est écrit en strophes de vers goliardiques (heptasyllabe trochaïque + hexasyllabe trochaïque = '.'.'.' + '.'.'.) rimant 4 à 4. Ce rythme date du début du xiie siècle [4]. Il est fréquemment employé par l'Archipoeta. — L'auteur use du renversement de rythme dans la proportion de 33/316 pour l'heptasyllabe trochaïque (.'..'.') et de 30/316 pour l'hexasyllabe trochaïque (.'..'.) [5]. Il n'y a rien à remarquer pour le cas des heptasyllabes trochaïques ; mais, pour l'hexasyllabe, M. W. Meyer a noté que le renversement de rythme y est, chez les poètes du xiie siècle, plus rare que dans l'heptasyllabe [6]. Cependant l'usage, sur ce point, varie beaucoup d'un auteur à l'autre, et sans qu'on puisse l'attribuer à des différences chronologiques. D'ailleurs, si cet emploi du renversement de rythme dans l'hexasyllabe semble attester de la négligence de la part de l'auteur de *Phillis*, en revanche il s'applique à ne faire porter ce changement, au début du vers, que sur un monosyllabe faible [7]. C'est là une règle que M. W. Meyer donne comme propre à un petit nombre de poèmes,

1. Voir W. Meyer, *ouvr. cité*, p. 278 s.
2. Voir *ibid.*, p. 275.
3. Voir *ibid.*, p. 189.
4. Voir *ibid.*, p. 308.
5. Le texte, tel que le lit M. Schreiber, en présente 30 exemples dans l'heptasyllabe et 34 dans l'hexasyllabe. Voir *ouvr. cité*, p. 75.
6. Voir *ouvr. cité*, t. I, p. 262 et p. 308, et Schreiber, *ouvr. cit.*, p. 14.
7. Voir Schreiber, p. 75, et W. Meyer, p. 264, 309 s. Il n'y a, dans la pièce, que six exceptions à cette règle, aux vers 85 (*Dixísti*), 311 (*Secúndum*), 188 (*Neptúnos*), et 201 (*Aetátis*), qui commencent par des mots trissyllabiques, et aux vers 65 et 236, qui commencent par des monosyllabes forts (*Cor*, *Fert*).

notamment à l'*Altercatio Ganymedis et Helenae* et à la pièce *Jupiter et Danae* [1]. Il n'admet point de finales de mots dactyliques, et il évite de mettre un monosyllabe fort au deuxième temps faible. — La rime qu'il emploie est la rime dissyllabique pure. — Il n'a laissé passer que 2 hiatus à l'intérieur du vers (après *de*), et 4 à la césure. Ailleurs, il les évite, même devant *h*.

Si on rapproche les observations comparables qui viennent d'être faites sur le *Concile* et sur *Phillis*, on aboutit aux résultats suivants.

1. La forme métrique adoptée est différente dans les deux poèmes.

2. a) L'usage qui y est fait du renversement de rythme dans l'heptasyllabe trochaïque est le même, ou à peu près. — b) L'usage qui en est fait dans l'hexasyllabe par l'auteur de *Phillis* doit être noté à part.

3. Le soin mis par ce dernier à commencer les vers où il renverse le rythme par un monosyllabe faible est sensible aussi dans le *Concile*.

4. Il arrive parfois, mais rarement, dans le *Concile*, qu'un monosyllabe fort se trouve au deuxième temps faible.

5. Touchant la rime, les deux poèmes se comportent de la même manière.

6. Les hiatus sont beaucoup plus nombreux dans le *Concile* que dans *Phillis*.

On ne peut tirer de là aucune conclusion relativement à l'âge respectif des deux poèmes. Le fait 1 ne fournit aucune indication précise à l'intérieur du XIIe siècle. Le fait 2 b ne semble pas être un indice chronologique. Les faits 4 et 6, ainsi que les exceptions du *Concile* à la règle 3, paraissent attester de la part de l'auteur plus de négligence ou moins d'habileté que de la part de l'autre poète. Il est impossible de rien dire de plus.

Les indices extérieurs faisant défaut, c'est le contenu des poèmes qu'il faut examiner.

Les nonnes de Remiremont, réunies en concile, expriment leur

1. Voir W. Meyer, *ouvr. cité*, t. I, p. 264, 309.

opinion sur l'amour des clercs comparé à celui des chevaliers. Deux jeunes filles, deux vierges, déclarent leur prédilection pour les premiers. La discussion s'engage là-dessus, jusqu'au moment où Ève de Deneuvre, experte en « tous les devoirs d'amour », vient apporter aux amies des clercs l'appui de son autorité. En fin de compte, l'assemblée décrète d'excommunication les rebelles qui préféreront encore les chevaliers aux clercs. Tel est le sujet du *Concile de Remiremont.*

Or, ce poème a des rapports avec certains faits historiques. Quand l'idée d'une assemblée de femmes est devenue dans l'esprit de l'auteur celle d'un concile de religieuses tenu à Remiremont, c'est sous l'influence de certaines circonstances, notamment l'état très relâché des mœurs du monastère. Une bulle du pape Eugène III, datée du 17 mars 1151, nous apprend que le péché de luxure y était florissant [1], et rien ne dit qu'après cette date la règle, malgré les vagues souhaits exprimés par le pape, ait été rétablie à Remiremont ; en sorte qu'il n'est pas impossible d'admettre que le *Concile* appartienne à une date postérieure [2].

A ne tenir compte que des caractères littéraires du poème, il paraît s'annoncer comme plus récent que *Phillis.* L'idée simple du débat à deux personnages y est remplacée par une fiction plus compliquée. Il se présente comme le renouvellement ingénieux d'un thème connu plutôt que comme une création originale qui

1. En *fac-simile* dans le livre de M. Oulmont, p. 56. M. Oulmont, p. 57 ss., s'est efforcé de soutenir que la bulle n'accuse point les nonnes de luxure. C'est faute d'en avoir bien lu le texte. M. A. Thomas est parvenu à reconstituer quatre mots grattés dans le manuscrit et négligés par M. Oulmont : ils permettent de rétablir cette phrase : « ... sacre religionis cultum in eodem loco credimus processu temporis reformandum et *peccati* [*lascivi*]*am in* [*ar*]*dorem spiritalibus convertendam...* »

2. M. A. Thomas fait remarquer que le souvenir de ce dérèglement des religieuses a laissé une trace dans les *Cento novelle antiche.* Son observation trouve sa place ici comme à la p. 193 de l'article consacré par M. H. Hauvette à la 39e nouvelle du *Décaméron* (*Romania*, t. XLI, 1912, p. 184 ss.).

aurait ensuite versé dans la forme traditionnelle du débat. Le fait que la discussion commence par la confession de deux vierges attesterait un souvenir du débat sous la forme où *Phillis* le donne, et le fait que l'avis des femmes d'âge et d'expérience vient renforcer celui des vierges marquerait l'intention de rendre plus probante l'argumentation de la querelle primitive. D'autre part, les vers du *Concile* relatifs à Sibilia,

18 Que ab annis teneris, miles facta Veneris,
Quidquid Amor jusserat non invita fecerat,

rappellent à la fois l'expression « factus miles cythereus » de *Phillis* (v. 163) et ce qui est dit, dans ce même poème, de Hiberina, chère à Vénus

183 Eo quod indulserat operae divinae.

Or, dans *Phillis*, l'expression « miles cythereus » figure au milieu de nombreuses autres expressions ovidiennes, et nous avons dit que les vers 181 ss. semblaient s'expliquer par un souvenir de Sidoine Apollinaire ; en sorte qu'on serait tenté de croire à une imitation de *Phillis* par le *Concile*. Mais ces raisons ne sont pas décisives [1]. On peut donc aussi supposer qu'il a existé, sur le même sujet, un poème antérieur à *Phillis*, et qui aurait été le modèle commun de nos deux poèmes latins : c'est une des hypothèses formulées par M. E. Langlois. Bien qu'il faille éviter, en général, de recourir à ces suppositions de poèmes perdus (et ici il serait bien extraordinaire que le poème supposé, étant donné la fortune du thème, eût été complètement négligé, puis perdu, tandis que tout le zèle des copistes, imitateurs et traducteurs, se portait vers *Phillis*), l'opinion se défend. Une chose, en tout cas, est sûre : c'est que le *Concile* ne peut pas être la forme originale du débat du clerc et du chevalier.

1. Elles le seraient, si au lieu de *Sibilia* il était permis de dire *Hiberia*, qui dénoncerait aussitôt un emprunt de la part du *Concile*.

2. Caractères littéraires du poème. — L'hypothèse que l'assemblée décrite dans le *Concile* aurait été réellement tenue est d'une invraisemblance qui éclate aux premiers regards. Je ne dirai pas que le poème est une satire : il faudrait admettre de la part de l'auteur, un clerc certainement, une intention critique à l'égard des nonnes et qui irait à l'encontre de sa propre thèse. Nous avons bonnement affaire à une parodie. Cette parodie ne va pas, d'ailleurs, sans publier d'une façon indiscrète la trop grande expérience des religieuses de Remiremont ; mais la pensée ironique est secondaire : le poème n'a pas d'autre caractère que ces *Ave*, ces *Credo*, ces *Pater*, ces Évangiles des buveurs et des joueurs de dés, ces Évangiles selon Luxure ou Saint Marc d'Argent, ces Messes, Martyres et Passions, où les goliards exerçaient leur verve parodique et bouffonne. C'est à ce genre qu'on doit le rattacher, et ne pas chercher plus loin.

Quant aux remarques de détail qu'il appelle, il y en a peu. On a déjà signalé la connaissance que l'auteur avait de l'*Art d'aimer* d'Ovide, mentionné aux vers 25 et suivants. Pourtant il n'a pas utilisé ce poète. Les vers 17 ss., qui rappellent sa manière, ne portent peut-être pas la marque d'une influence directe.

III. — LE JUGEMENT D'AMOUR OU FLORENCE ET BLANCHEFLOR[1].

1. Les manuscrits du poème. — Nous connaissons, du *Jugement d'Amour* (*Florence et Blancheflor*), les cinq manuscrits suivants [2] :

1. Poème publié par Barbazan et Méon, *Fabliaux et contes*, t. IV, p. 354, et par M. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, p. 122. Nous avons jugé nécessaire de refaire l'édition critique de ce poème : on la trouvera ci-dessous, p. 251.

2. Nous gardons, pour désigner ces mss., les signes déjà employés par nos prédécesseurs.

A = Bibl. nat., fr. 19152 (f° 41[b]).
B = Bibl nat., fr. 837 (f° 38[a]).
C = Bibl. nat., fr. 1593 (f° 123[a]).
E = Bibl. de Vienne, 2621 (f° 17 v° [b]).
F = Bibl. de Berlin, Ham. 257 (f° 62 v° [b]).

Ces manuscrits présentent entre eux des divergences très notables, non seulement par la nature des leçons, mais aussi par l'ampleur du développement qu'ils donnent à telle ou telle partie, et il est très important pour notre propos de déterminer les relations qu'ils ont entre eux [1].

a) A les examiner, le premier fait qui arrête l'attention est la parenté évidente de *A* et de *C*. Les passages où ces deux manuscrits s'accordent contre une leçon commune de *EFB* sont nombreux et se trouvent aux vers : 10, 21, 33-4, 47-52, 87, 115-8, 154, 158, 161-2, 211, 238, 263, 281 ss., 292, 295-313, 314, 315-38, 340 ss., 368, 370, 388 s., 392, 405, 409-10, 415-6, 417, 419, 422, 427. Or, en plus d'un de ces passages, il est évident que *AC* sont d'accord pour fournir la même leçon fautive. Ainsi, au vers 10, *parler* est moins bon que *conter*, qui est le terme propre. Aux vers 33-4, l'ordre des éléments de la phrase est plus naturel dans *EFB* que dans *AC*. L'absence des vers 47-52, rend inexplicables les vers 53 ss., qui n'ont de sens qu'appliqués aux amis des jeunes filles, dont il est question aux vers 51-2. Au vers 87, la leçon *ma damoisele* a été empruntée par confusion au vers 100. L'absence des vers 115-8 rompt la suite des idées et rend beaucoup moins naturelle l'opposition introduite par *Mais* au vers 119. Au vers 158, *Ele* est moins clair que *Cele*. Du vers 295 au vers 338, *AC*, malgré quelques

1. Nous avons déjà proposé dans le tome XLI de la *Romania* (1912) un essai de classement de ces mss. Nous considérons aujourd'hui que ce travail est à refaire : il avait le tort de s'appuyer sur les seuls éléments d'information contenus dans l'édition du poème par M. Oulmont, et que nous avons reconnus insuffisants.

divergences de détail, s'opposent, par une rédaction très courte, au reste des manuscrits. Or, en ce passage, le vers *D'amer sevent totes les lois* est une répétition maladroite du vers 269 ; de plus, la leçon *amer* du vers 314 est moins bonne que *avoir* ; enfin, l'effet de style des vers 338-9 (reprise par inversion, fréquente dans *Thèbes*, et dont notre poème a d'autres exemples) disparaît dans *AC*. Du vers 339 au vers 356, *AC* sont encore une fois plus brefs que les autres manuscrits ; mais ils diffèrent l'un de l'autre, l'un donnant les vers 339-48 du texte, l'autre les vers 297-304 et 355-60. Il est visible qu'ils découlent tous deux d'une rédaction abrégée, où, soit par l'un et l'autre, soit par l'un ou l'autre, ont été réintégrés des éléments de la rédaction normale. Les vers 409-10, absents de *AC*, sont nécessaires pour préparer les paroles du perroquet. Enfin, la leçon portée par *AC* au vers 422, contient après *quarte* un hiatus inadmissible.

Les différents passages que nous venons de citer prouvent suffisamment que *A* et *C* sont étroitement apparentés.

b) Un second fait apparaît avec clarté : c'est la parenté des mss. *E* et *F*. Que ces deux manuscrits se rencontrent aux vers 8, 26 et 173 pour opposer une même leçon à celle de *BAC*, cela ne prouve rien ; mais il est notable qu'en plusieurs autres passages, ils s'accordent pour fournir une leçon erronée. Tel est le cas aux vers 229, 325 et 383. La leçon *descendirent* du vers 229 est mauvaise, puisque les jeunes filles sont déjà descendues. La leçon *sage* du vers 325 fournit une rime défectueuse pour le sens et pour l'oreille. La leçon *mervelle* du vers 383 fournit également une rime mauvaise.

c) Par ailleurs, il y a lieu de remarquer l'opposition des groupes *BAC-EF*, qui se manifeste aux vers 290, 390, 429, et que, en plusieurs autres passages où elle se reproduit, *AC* semblent porter des fautes qui sont aussi dans *B*. Ainsi, la leçon de *EF* au vers 133 rend plus claire et plus naturelle que celle de *BAC* l'anti-

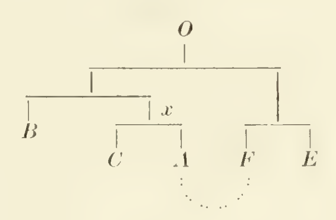
thèse des vers 134-5 : cette antithèse a lieu entre *moi* et *vous*, et non entre *mon ami* et *vous*. Au vers 139, *pas* donne un sens beaucoup moins plein que *neis*. Au vers 391, la rime *de pres*, pour le sens comme pour le son, est évidemment inférieure à *d'espiers*. Il faut donc peut-être conclure à la parenté de *BAC*. — Cependant, il semble arriver, au moins une fois, que *ACEF* s'accordent contre *B* pour fournir une mauvaise leçon : tel serait le cas aux vers 119 ss. L'accord de *FBAC* impose, pour le vers 120, la leçon *au tornoiement* : il faut dès lors, au vers 119, lire *gent*, qui n'est donné que par *B*, la leçon de tous les autres manuscrits exigeant la lecture *gens*, qui paraît être une faute ; mais il est permis de croire qu'on a ici un exemple primitif dans le poème d'attribut au cas régime. Je crois donc qu'il faut admettre un groupe *BAC*.

d) Mais ce n'est pas tout. Il y a lieu de noter que *A* et *F* forment souvent un groupe qui s'oppose à *BCE*, ou, quand manque *C*, à *BE*. Tel est le cas aux vers 18, 23-4, 39, 64, 68, 97, 165, 187, 201, 202, 210, 222, 223, 250, 273, 365-6, 408. Or, au vers 64 au moins, la leçon *beauté* au lieu de *caasté* est évidemment fautive. Il y a donc lieu d'admettre que *A* a utilisé, en même temps que *x*, la tradition à laquelle se rattache *F*. Le procédé apparaît bien aux vers 211 ss. Il est clair que le scribe de *x*, écrivant sans doute de mémoire, a fait, à cet endroit, une confusion : au lieu du vers 211, c'est le vers 231 (assez semblable, en effet, au vers 211), qui lui est revenu, et il a été ainsi amené à sauter les vers 211-230, qui manquent dans *C*. Le scribe de *A* a comblé la lacune : toutefois, il l'a fait de telle manière qu'on voit subsister l'erreur de *x* (substitution de 231-2 à 211-2) et qu'on voit aussi, par la nature des leçons, à quelle source il a emprunté ses vers complémentaires, c'est-à-dire à la tradition *F*.

e) Un autre groupement est à constater : c'est celui de *EC* contre *ABF*. Il se produit aux vers 39, 136, 152, 159, 303, 430 ; mais il ne paraît pas qu'il faille y attacher de l'importance ni le

considérer autrement que comme accidentel. Il est tout à fait négligeable aux vers 39, 136, 159 et 430 ; au vers 152, il est bien possible qu'il y ait eu substitution par *ABF* d'une tournure ordinaire à une tournure plus rare [1]. Reste le cas du vers 303 : on observe là que *E* fait rimer *courtoisie* avec *aprise*. Le passage manque dans *C* ; toutefois, plus loin [2], ce dernier ms., dans un passage qu'il ajoute, présente la même rime. On en pourrait conclure à la parenté de *EC*, si l'erreur n'avait pas pu être commise par deux scribes indépendamment l'un de l'autre : il s'agit, en effet, d'un vers (303) qui figure deux fois ailleurs (275, 309) dans le poème et qui a pu revenir en mémoire à deux remanieurs en un endroit où il convenait pour le sens, mais non pour la rime.

Les résultats de nos observations précédentes peuvent se résumer dans le schème suivant :



Tel quel, ce classement explique-t-il tous les groupements qui se produisent ?

Il arrive que les mss. se distribuent en *BE-CAF*. Pour en rendre compte, on peut supposer une influence soit de *x* sur *F*, soit de *F* sur *x*, soit de *E* sur *B*, soit de *B* sur *E*. L'idée de tant de rapports secondaires entre les différents mss. n'est pas à écarter du premier coup : elle n'est pas invraisemblable. Le poème dont il s'agit devait être su par cœur très communément, et il est tout naturel que plusieurs des scribes qui l'ont copié aient

1. Voir la note critique au passage.
2. Voir la note critique au vers 340.

combiné les données d'un modèle écrit avec celles de leur mémoire, les unes et les autres venant de sources différentes. La preuve que la tradition orale a eu ici son rôle à côté de la tradition écrite est fournie par le ms. 795 de la Bibliothèque nationale et le ms. de Florence qui représentent des rédactions nouvelles du poème exécutées certainement d'après des souvenirs et non d'après un modèle écrit. Toutefois, ce qui est douteux, c'est l'importance des groupements *BE-CAF*, qui peuvent bien n'être dûs qu'au hasard. Ils se produisent aux vers 29-30, 121, 161-2, où l'on peut admettre une omission de deux vers par deux scribes différents (*F x*) en raison de leur étrangeté (29-30), une interversion accidentelle de deux vers dans une locution où les deux ordres se rencontrent (161-2), enfin le remplacement d'un tour peu clair par un plus clair (121).

Il arrive encore que les mss. *BF* s'opposent à *ACE* ; mais c'est en deux passages (90, 288) où a pu naturellement se faire un échange entre deux façons de parler également répandues.

L'erreur commune que font *EA* au vers 15 ne suffit pas à prouver leur parenté : leurs scribes ont bien pu, chacun de son côté, remplacer une expression précise par une plus vague et également répandue. Quant à leur rencontre au vers 274, elle est insignifiante.

Enfin, les mss. *FC* semblent contenir au vers 5 une leçon erronée commune (*proverbe*), mais qui a pu s'imposer à deux scribes isolés en vertu de l'autorité des locutions toutes faites (*dire en son proverbe*). Et si l'un et l'autre, au vers 424, fournissent une forme *enjoirent* métriquement inacceptable, cela peut être l'effet d'un lapsus facilement expliqué, chez un scribe comme chez l'autre, par le naturel, en pareil cas, du temps historique.

Passant à la question de l'établissement du texte, il s'agit d'abord de faire choix d'un manuscrit base. L'hésitation est permise et l'on peut se demander s'il faut préférer la tradition *B x*

à la tradition *EF*. En l'absence d'arguments internes qui laissent discerner laquelle est la meilleure et la plus proche de l'original, il est légitime de prendre en considération les avantages extérieurs de tel ou tel choix. Le texte que nous avons imprimé ci-dessous est fondé essentiellement sur le groupe *EF*, qui, si l'on en juge par le nombre des manuscrits qui s'y rattachent, paraît avoir appartenu à une tradition répandue et dont la critique est plus aisée à faire que celle du ms. *B*, seul bon représentant de son groupe. Plus précisément, c'est le manuscrit *E* qui en a fourni la base. Nous en avons respecté autant que possible les données, le sens et l'orthographe, même quand celle-ci était inconséquente. Les incertitudes qui demeurent touchant le détail du classement, imposent ici, pour l'adoption des leçons étrangères au manuscrit-base, la plus grande prudence. Nous n'avons cru devoir écarter les leçons de *E* que dans deux cas : 1° lorsqu'elles se heurtaient à l'accord de tous les autres manuscrits, ou tout au moins de *BF* ; 2° lorsqu'elles portaient une marque évidente d'altération. Dans le cas où nous avons admis des leçons étrangères, nous leur avons appliqué les procédés graphiques ordinaires du scribe de *E*.

2. *Phillis et Flora* ET LE *Jugement d'Amour*. — Nous avons dit que nous considérions le poème de *Phillis et Flora* comme antérieur à tous les poèmes en langue vulgaire qui traitent le même sujet. C'est ici le lieu de montrer qu'il est plus ancien que le *Jugement d'Amour*, le plus ancien lui-même des poèmes romans. A vrai dire, il n'est guère possible de situer celui-ci très précisément, sinon dans l'espace, du moins dans le temps. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que l'auteur, un Picard, a dû composer son œuvre sur la fin du XIIe siècle ou au début du XIIIe. Telles sont les seules indications que fournisse l'étude de la langue [1]. Mais

1. Voici, en effet, à ce point de vue les traits les plus importants de la pièce. On y note, d'une part, la distinction constante des sons *an* et

cela n'empêche pas qu'on puisse marquer avec quelque certitude la situation chronologique du poème par rapport à d'autres ; et, en particulier, il paraît assez clair qu'il est postérieur à *Phillis*.

De preuve décisive, de preuve qui force les convictions les plus rebelles, il n'est pas possible d'en donner ; mais du moins les présomptions abondent.

Une remarque s'impose d'abord. On relève dans le *Jugement* plusieurs traits d'origine antique, sans que l'auteur laisse jamais paraître (sauf peut-être en un seul cas [1]) une connaissance directe et personnelle de l'antiquité. Ces mêmes traits, dans *Phillis*, attestent, par la forme qu'ils affectent, une connaissance certaine des sources antiques. Aussi est-il tout naturel d'admettre que *Phillis* a été l'intermédiaire entre les œuvres antiques et celles du XIIe siècle.

Cette observation générale une fois faite, plusieurs autres

en ; la confusion de *s* et *z* (*as* : *soulas* 256-7) ; la diphtongaison de *é*, même entravé, dans *couviers* (392) ; l'emploi de la forme abrégée *vo* du pronom possessif singulier (89, 112, 115) ; du conditionnel à désinence dissyllabique *soufferïens* (56) ; du futur dissyllabique *donrai* (391) ; de participes féminins en *ie* : *consellie* (113), *emploïe* (290), *lacies* (376), *sachie* (394). Ces différents traits sont caractéristiques du picard, et, s'ils ne sont pas plus nombreux dans un poème de plus de 400 vers, c'est que l'auteur, en s'inspirant de modèles littéraires tels que *Thèbes* ou *Troie*, en a tout naturellement imité aussi la langue, ne trahissant sa propre origine qu'en de rares passages. D'autre part, l'état de la morphologie permet d'attribuer notre poème à une époque assez ancienne. On observe que les règles de la déclinaison sont rigoureusement respectées par l'auteur : en particulier, la forme sujet *hom* est constante (170, 193) ; *sage*, au cas sujet sing., n'a pas d'*s* (41), mais *arbres* en a un (59). Les adjectifs féminins du type de la 3e déclinaison latine n'ont pas encore l'*e* analogique : *grant* (66, 131, 426), *tel* (396). Les 1res personnes de l'indicatif des verbes en *-er* n'ont pas encore d'*e* final : *merveil* (109), *os* (342, 357), *pens* (344), *present* (364), *deffi* (389). Celle de *saveir* n'a pas d'*s* (*sai* 268) ; celle de *dire* est *di* (202), mais aussi *dis* (247). La 3e personne du subjonctif de *garder* est normalement *gart* (7). Il n'y a là aucun signe décisif d'antiquité, mais rien non plus qui empêche d'attribuer à l'œuvre la date que nous avons proposée.

1. Voir ci-dessous, p. 227, n. 1.

viennent la fortifier. Dans *Phillis*, la cause exposée par les jeunes filles est jugée par Usus et Natura, juges ordinaires de l'Amour ; dans le *Jugement*, elle est résolue par un combat d'oiseaux. Cette dernière fiction, largement développée, est plus gracieuse, plus poétique que la première, et il serait invraisemblable que l'auteur de *Phillis*, qui avait le sens de la poésie, ne l'eût point reprise s'il l'avait connue. Au contraire, on conçoit très bien que l'auteur du *Jugement* ait pu trouver le germe de son idée dans les deux avant-dernières strophes de *Phillis*. Ajoutons, d'ailleurs, que l'idée d'instituer comme juges Usus et Natura, si elle est moins poétique que l'autre, est plus simple : elle revient à exprimer ceci que l'Amour, en donnant gain de cause à l'amie du clerc, se fonde sur des principes raisonnables ; tandis que, dans le *Jugement*, la victoire du rossignol ne peut avoir la valeur d'un argument et fait dépendre d'un hasard (ce qui est maladroit) le triomphe de Blancheflor. L'invention ingénieuse a eu pour effet de détruire la force démonstrative du récit primitif. Les chances d'antériorité semblent donc bien être ici en faveur du récit le moins orné et où l'idée est logiquement le mieux développée [1].

La nature des raisons invoquées par les contestants présente, d'un poème à l'autre, des différences notables et significatives. Ne tenons point compte que, dans *Phillis*, elles sont infiniment plus vivantes : c'est seulement la preuve que l'auteur avait un sens plus aigu de la réalité, qu'il savait voir, et que, là où l'auteur du *Jugement* emploie des formules vagues, abstraites, il a su mettre des détails, des gestes pittoresques. Mais cela n'importe pas ici. Ce qu'il est à propos de remarquer, c'est la grande place que tiennent dans les discussions du *Jugement* les termes de « courtois » et de « courtoisie » ,notions mal définies dans le poème,

1. Voir ce qu'a écrit M. P. Meyer (*Romania*, t. XXXVIII, 1908, p. 223) au sujet du rapport des poèmes français avec *Phillis*. Je pense, du moins, qu'il veut parler de *Phillis*, bien qu'il dise « les compositions latines » et « les textes latins ». Son observation ne vaudrait pas pour le *Concile*.

mais dont le nom est invoqué à chaque instant, et qui répondaient assurément dans l'esprit des contemporains à des préoccupations ordinaires. Il n'en est pas encore de même dans *Phillis*, où il ne s'agit guère que de force, de richesse et de beauté, et où la discussion porte seulement sur des points qui n'impliquent pas une conception très compliquée ni très raffinée de l'amour.

L'esprit du *Jugement*, différent de celui de *Phillis*, semble indiquer un âge plus récent. Il en est de même des procédés littéraires. On remarque dans le *Jugement* un goût prononcé de l'auteur pour la description allégorique, dont il n'y a aucune trace dans *Phillis*. Fruit d'un art plus recherché, le poème français s'annonce comme plus récent que le poème latin.

Enfin, plus d'un détail du récit révèle dans le *Jugement* une imitation. Ainsi, le dialogue préliminaire des jeunes filles qui dissertent sur la chasteté y fait hors-d'œuvre et n'a pas de correspondant dans *Phillis* où la question centrale est abordée plus directement. Faut-il expliquer sa présence dans le poème par un simple besoin d'amplification ? Ou bien faut-il l'attribuer au désir de marquer nettement que la question de l'amour charnel sera exclue du débat ? En ce dernier cas, il y aurait là une critique implicite de *Phillis*, où l'amour est plus sensuel, et ce trait serait à ajouter à ce que nous avons dit de l'esprit des deux œuvres.

Les deux poèmes présentent encore des différences importantes dans la façon de décrire les jeunes filles. Dans le *Jugement*, la même description vaut et sert pour les deux à la fois. Dans *Phillis*, bien qu'elles soient déclarées égales par l'âge, la beauté, l'élégance et la richesse, l'auteur a pourtant pris la peine de faire de chacune un portrait distinct. La description commune du poème français est banale et manque d'esprit : on voit que l'auteur a cédé ici à une mode, qu'il s'est plié à une exigence du genre et du thème, sans en avoir ni senti l'intérêt, ni, à plus forte raison, inventé l'idée.

Passons sur les détails : que l'Amour représenté dans le *Jugement* comme couché sur un lit est une conception unique, mal adaptée aux circonstances, et qui paraît avoir résulté d'un souvenir déformé du « thalamus Amoris » de *Phillis* (v. 256) ; que les vers 75 ss., où les jeunes filles se brouillent, est d'une invention beaucoup moins délicate que l'égalité d'humeur et le gracieux enjouement dont elles ne se départent point dans *Phillis* ; et tant d'autres traits qui donnent au *Jugement* un air de réplique. Il me paraît difficile de douter plus longtemps que *Phillis* ait été le poème original, heureux et tout charmant, duquel le *Jugement* a découlé, plus touffu, plus banal, et portant déjà la marque d'une formule.

3. Caractères propres du poème. — Examinons maintenant les caractères propres du *Jugement d'Amour* et tâchons de dégager les éléments nouveaux que ce poème a introduits dans l'histoire et l'évolution du thème.

Le sujet est bien, dans son fond, le même que celui de *Phillis et Flora* : un débat entre deux jeunes filles sur les mérites comparés des clercs et des chevaliers et un jugement à la cour du dieu d'amour. Mais une première différence entre les deux œuvres vient du fait que, dans le poème français, une nouvelle discussion sur la question posée se passe devant le dieu lui-même. Une seconde, que nous avons déjà marquée, tient à la place qu'occupe, dans cette discussion, l'argument de courtoisie. Une troisième consiste dans la suppression de tous les éléments d'origine directement antique [1] : plus d'ornements mythologiques, plus même d'ornements bibliques ; il n'est plus question ni de Neptune, ni d'Adonis, ni de Vénus, ni de Mercure, ni des Faunes, ni des Grâces, ni de rien de pareil ; le paradis de l'Amour n'est plus qu'une cour.

C'est que l'esprit des deux poèmes est loin d'être le même. La

1. Ce qui n'a, d'ailleurs, pas empêché l'auteur, comme l'a remarqué A. Duval (*Histoire littéraire de la France*, t. XIX, p. 772) d'emprunter à Catulle, *Carmen nupt.*, v. 39-47, la comparaison qu'il a exprimée aux vers 59-66.

fantaisie érudite qu'est *Phillis* procède d'une inspiration tout autre que le *Jugement*. Nous nous trouvons ici sous la pleine influence de cette littérature romanesque en langue française qui prit naissance vers 1150. Le *Jugement* est, à plusieurs points de vue, une sorte de roman travesti, une parodie, gracieuse il est vrai, mais une parodie ; et il est curieux de marquer les rapports de ce poème avec d'autres récits, chevaleresques et courtois. Ce qu'on y rencontre, dès l'abord, de plus notable à ce point de vue, ce sont deux scènes : une scène de conseil à la cour de l'Amour et une scène de combat judiciaire, comparables toutes deux à celles que traitent avec prédilection les auteurs de romans. Voilà pour le gros de l'invention ; mais les détails ne sont pas moins intéressants. Le poète, décrivant l'équipement et le costume de ses deux héroïnes, suit un usage établi parmi les conteurs courtois, auxquels il emprunte divers traits. Ainsi, les montures des jeunes filles portent des clochettes d'or et d'argent

188 Ki adés par encantement
Sounent d'amour un son noviel :
Ains Deus ne fist tel cri d'oiziel
El mont tant com li airs acuevre
192 Ki as cloketes feïst oevre :
N'est hom, tant eüst maladie,
S'il oïst celle melodie,
Ki tantos tout haitiés ne fust.

La même invention se retrouve dans plusieurs chansons de geste ; mais les vers 193-5 rappellent un passage du roman de *Troie* où sont décrites les merveilles de la Chambre de beautés : un concert d'instruments y

14793 Sone e note tant doucement,
Ne trait dolor ne mal ne sent
Quil puet oïr ne escouter [1].

1. Comparer, dans le *Tristan* de Thomas (édit. Bédier, t. I, p. 219), les clochettes du chien Petitcrû, dont la musique calme la douleur, et dans

S'il y a ici un emprunt à *Troie*, je ne saurais dire : toujours est-il que l'arrivée de Florence et Blancheflor à la cour d'Amour rappelle directement celle d'Antenor à la cour de Telamon :

Troie.

V. 3375 ss.

Par mi la vile chevauchierent
L'ambleüre : tant espleitierent
E tant quistrent e demanderent
Rei Telamon qu'il le troverent.
Delez la sale, en un herbier,
Desoz l'ombre d'un olivier,
Descendirent cil que vos di.
Ja esteit bien pres de midi :
Delez la tor, en uns vergiez,
Lor fu Telamon enseigniez :
Par un guichet les i menerent
Trei chevalier que il troverent.
Sor un feutre d'un paille bis
Jut en l'ombre d'un ciparis.
Nen ert pas sous cele feice :
Cent chevaliers de sa maisnice
Aveit o lui, riches e beaus.

Jugement d'Amour.

V. 207 ss.

Quant cevaucié orent asés,
Tant que miëdis fu passés,
Le tour virent et le palais...

V. 220 s.

Et bien saciés tout entresait
Ke ja postiç n'i ara clos...

V. 225 ss.

La sunt les pucielles venues ;
Les la sale sunt descendues,
Desous un pin, en un praiel.
Du pin descendent doi oiziel
Ki les pucielles adiestrerent :
Amont el palais les menerent,
La ou li dius d'amors estoit,
Ki en un biau lit se gisoit...

De même les vers 310 ss. du *Jugement* ne sont pas sans avoir d'analogie avec les vers 4001 ss. de *Troie*, inspirés eux-mêmes de *Thèbes* (v. 2053 ss. [1]). D'autres détails encore accusent le souvenir des romans courtois : ainsi les vers 120-2,

Quant il va as tornoiemens
Et il abat le chevalier,
Il m'en presente le destrier...

Huon de Bordeaux (édit. Guessard, p. 96 ss.), le cor magique qui rend la santé aux malades et la gaîté aux tristes.

1. Il y a encore, entre *Troie* et le *Jugement*, d'autres rapports : pour le thème (*T.* 2485 ss., *F.* 394 ss.) ; pour le tour de phrase (*T.* 2016-7, *F.* 205 ; *T.* 2613 s., *F.* 161 s. ; etc.) ; pour l'expression enfin (*T.* 1400, *F.* 279 ; *T.* 4601, *F.* 152 ; etc.).

geste noté vingt fois depuis *Thèbes* [1]. Ailleurs, les vers

105 Il est mout biaus, mais sa bontés
Vaut mieus assés que sa biautés

nous ramènent au type traditionnel du portrait, divisé en deux parties, et peignant successivement les qualités physiques, puis les qualités morales du modèle. Enfin, concernant le style, on relève, en deux passages du *Jugement*, le procédé du « recommencement avec inversion » qui est si fréquent dans *Thèbes*. Les voici :

166 Lors se lievent isnielement.
Isnielement se sunt levees...
338 Lors se leva li lousigniols.
Li lousignos lors se leva...

Ainsi se marque sur notre poète l'influence des romans courtois ; et on peut bien dire qu'à ce point de vue sa conception du sujet et sa façon de le traiter sont plus banales que celles qu'on trouve dans *Phillis et Flora*. Mais, comparée à ces romans courtois eux-mêmes, son œuvre apporte une idée originale : en empruntant, il a transposé, et il en est résulté quelque chose d'assez nouveau.

Il a eu, en effet, la pensée de décrire ses héroïnes parce qu'il avait vu décrire des héroïnes de roman ; mais les traits dont il s'est servi lui sont propres : s'il a donné à Florence et à Blancheflor un manteau exécuté par deux fées (v. 22), comme tant d'autres [2], il a marqué que toutes les pièces de leur costume n'étaient faites que de fleurs (v. 25 ss., 171 ss.), glaïeuls, roses, violettes, lis,

1. *Thèbes*, v. 4363 ss. Citons encore ici *Troie*, v. 14289 ss. Le même trait se trouve aussi dans certaines chansons de geste ; voir Bangert, *ouvr. cité*, § 122, p. 97 ; mais on ne peut dire d'aucun des textes cités par ce critique qu'il soit antérieur à celui de *Thèbes*.

2. Voir *Eneas*, v. 4015, 6394 ; *Erec*, v. 1603 ss., 6736 ss., etc.

muguet, aiglantier. Il a ajouté, pour le manteau, que les attaches en étaient

30 A trois baiziers d'amors frumees [1].

et que les franges

32 Atachié sunt a cri d'oisel.

D'autre part, des personnages qui prennent part au conseil de la cour d'Amour, comme de ceux qui combattent dans le duel final, il a fait des oiseaux : et c'est là la seconde originalité notable de son œuvre. Enfin, le palais d'Amour, tel qu'il le peint, est fait d'épices, de fleurs, et des flèches du dieu.

Ces diverses innovations font le caractère particulier du poème et expliquent aussi, semble-t-il, le succès qu'il a eu. Mais d'où l'idée en a-t-elle pu venir à l'auteur ? Il est bien difficile de le dire. Peut-être est-ce de la poésie lyrique ; mais la question générale, très complexe, des rapports du lyrisme avec les récits courtois est difficile à débrouiller, car les influences se sont exercées réciproquement d'un genre sur l'autre, et, sur le point qui nous occupe, je ne sais dans quelle mesure il est permis par la chronologie d'admettre que le *Jugement* a eu un modèle lyrique. En tout cas, le poème offre avec certaines chansons des rapports incontestables. Par elles s'expliquerait l'emploi des fleurs, qui servent ici à vêtir les jeunes filles, à bâtir le palais d'Amour et à armer les oiseaux champions [2]. Par elles s'expliquerait aussi le rôle original que notre auteur a fait tenir à des oiseaux [3]. Quant à

1. Comp. v. 175.

2. Voir notamment les pièces publiées par Bartsch, *Romances et pastourelles*, n° 28, p. 23, v. 6 ss., et n° 30b, p. 26 ss.

3. Il existe un poème de Théodulphe intitulé *De pugna avium* (*Mon. Germ. historica*, *Poetae*, t. I, p. 567) ; mais cette œuvre, qui paraît, d'ailleurs, être restée isolée, est d'une conception toute différente de celle du *Jugement*. — Sur la place occupée par les oiseaux dans la poésie lyrique du moyen âge, voir une étude de G. Paris publiée dans le *Journal des Savants*, 1891, p. 686 s.

l'allégorie, dont le *Jugement* offre des exemples (v. 28-32, 175, 218-9) qui ne manquent pas dans la poésie lyrique [1], l'origine en peut aussi être dans cette dernière, bien que des romans anciens, comme *Cligès* (v. 770 ss.), montrent déjà le procédé en usage.

En résumé, le *Jugement d'Amour* est une reprise de l'idée centrale de *Phillis et Flora*, idée du débat et de la cour d'Amour ; mais cette idée y a été traitée conformément aux procédés ordinaires des romans courtois du XII[e] siècle, renouvelés eux-mêmes grâce à quelques fictions aimables dont l'origine est peut-être dans la poésie lyrique.

IV. — AUTRE VERSION DU *JUGEMENT D'AMOUR* [2].

Le manuscrit 795 de la Bibliothèque nationale contient du *Jugement d'Amour* une rédaction sensiblement différente de la précédente et qui en est à coup sûr un dérivé. La copie, extrêmement défectueuse, donne une assez piètre idée du poème. Celui-

G. Paris se proposait d'écrire une « épopée du rossignol ». Voir aussi le travail de Werner Hensel intitulé *Die Vögel in der prov. und nordfranz. Lyrik des Mittelalters*. Bien qu'en aucun poème lyrique les oiseaux ne jouent exactement le même rôle que dans le *Jugement*, il est remarquable qu'ils soient fréquemment présentés dans des attitudes humaines.

1. Voir les pièces citées ci-dessus, p. 231, note 2.

2. Le texte a été publié par M. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, p. 142. Il a, en lui-même, si peu d'intérêt, que nous n'avons pas cru utile de le rééditer. Nous nous contentons d'indiquer ici quelques corrections à faire à l'édition de M. Oulmont, en distinguant par les signes *ms.* et *corr.* celles qui sont dictées par une nouvelle collation du manuscrit et celles qui portent sur la donnée même de ce manuscrit.

6 Florance] *ms.* Florence — 7 Florette] *ms.* Florete — 11 dit] *ms.* dist — 12 Qui s'amor] *ms.* Que s'amour — 14 qui] *ms.* que — 26 Chevalier de autre face ne ou d'autre face] *ms.* on ; *corr.* Chevalier ne on d'autre face — 29 am] *ms.* a — 31 Vairs et guisarmes] *ms.* Vairs et gris, armes — 36 N'aime] *corr.* N'ai mie — a grié] *ms.* a gré — 37 dit] *ms.* dist — 44 dureroit] *ms.* durroit (*corr.* dureroit) — 59 dit] *ms.* dist — 67 (*Point après* venues) — 69 Ne n'i] *ms.* Nen i — 72 garnemens] *ms.* garnement (*corr.* garnemens) — 78 entaillees]

ci, d'ailleurs, même sous la forme plus correcte où il a probablement existé, doit être considéré comme une réplique peu heureuse de l'original.

Si modifié qu'ait été ce dernier, il est visible que le remanieur a travaillé sur un texte apparenté au groupe *EF* : un certain nombre de leçons en fournissent la preuve. Il a, tout à la fois,

ms. entaillies — 80 si ont] *ms.* si s'ont — 86 sont lor ofrois] *ms.* sont riche lor offrois — 88 frain] *ms.* fraine (*corr.* frain) — 89 sont] *ms.* sot (*corr.* sont) — 90 Clochent] *corr.* Cloches — y] *ms.* i — 100 sororees] *ms.* sourorees — 110 Tant que miesdi] *ms.* Tant miedis (*corr.* Tant que miedis) — 113 De sicamors] *ms.* Dessi camors (*corr.* De sicamors) — 131 ores] *ms.* ore — 135 asseuree] *ms.* aseuree — 142 y] *ms.* i — 144 la] *ms.* le (*corr.* les) — porte] *corr.* portes — 147 Dans] *ms.* Dalés — 148 Leurs] *ms.* Leur — 154 Lors] *ms.* Lor (*corr.* Lors) — 157 erperviers] *ms.* esperviers — 158 aloe] *corr.* aloete — 167 Nus n'i fu que n'i oublie] *ms.* Cius n'i fu qui ne s'i oublie — 171 mandez] *ms.* mandés — 173 les puchelez] *ms.* les nouveles puchelez (*corr.* : *supprimer* nouveles) — 174 mieuz] *ms.* mieus — 191 vous qui] *ms.* vous que (*corr.* vous di que) — 197 Que] *ms.* Ci — fait mal] *corr.* fait un mal — 208 que] *ms.* I (= une) — 212 se] *ms.* ses — 222 Bonne] *ms.* Boinne — 228 rendu] *ms.* rendi — 233 si] *corr.* s'i — 235 la] *ms.* le — 251 en] *ms.* em — 256 les ont] *corr.* se sont — 260 certainement] *ms.* certainnement — 265 aiment] *ms.* ainment — 267 Maintiennent... l'onnour] *ms.* Maintienent... l'ounour — 268 cardonerelle] *ms.* cardonneruelle — 269 dist] *ms.* dit — 271 Estes] *ms.* Estez — 275 cortoisie] *ms.* courtoisie — 277 Tan] *ms.* Tant — 284-5 (*Virgule après* coulombier *et* moissons) — 287 tous] *ms.* tours (*corr.* tous) — 289 el] *ms.* il — 290 je] *ms.* ge — ourront] *ms.* durront — 291 (*Virgule après* mie) — 291 Donc] *ms.* Dont — 295 messagier] *ms.* mesagier — 298 Selon] *ms.* Selonc — 300 quier] *ms.* quit — homme] *ms.* honme — 304 si] *corr.* s'i — 305 monstre] *ms.* moustre — 306 tote] *ms.* toute — 307 [J]e] *ms.* Ne — 308, 313 clercs] *ms.* clers — 327, 331 messagiers] *ms.* mesagiers — 328 amours] *ms.* amors — 330 avez] *ms.* avés — 336 en] *ms.* em — 338 lorsignos] *ms.* loursignos — 342 loursignos] *ms.* roussignos — 354 confirmer] *ms.* confermer — 358 genestres] *ms.* genestrez — 359 Cauches] *ms.* Cauchez — 365 armez] *ms.* armé — 367 Point] *ms.* Pointe — 382 huchié] *ms.* huchiet — 384 frumez] *ms.* frume — 385 pertuis] *ms.* pertruis — 386 trahisons] *ms.* traïson — 396 de piers] *corr.* d'epiers — 397 le] *ms.* la — 400 telle] *ms.* tele — 402 desbrise] *ms.* debrise — 405 pasmés] *ms.* pasmé — 406 après] *ms.* apriés — 412 roussignos] *ms.* roissignos — 415 cors] *ms.* tors — 420 demonter] *ms.* dementer — 421 Elle] *ms.* Ele — 422 pasmee] *ms.* pasmees — 430 I] *ms.* .I. (= Une).

fait des suppressions, des additions et des changements. Le prologue a disparu, et aussi la description initiale des deux jeunes filles. Le dialogue qui constitue le premier débat a été abrégé de moitié, en sorte que la partie II du poème est très courte. En revanche, la partie III est assez développée et contient un élément original : c'est l'idée d'un péage qu'il faut payer avant d'arriver au palais d'Amour et que les deux voyageuses acquittent sous la forme d'un baiser au roitelet. Une énumération d'oiseaux, qui n'existe pas dans la première version, précède la scène du conseil (IV). Celle-ci est confuse et met aux prises l'épervier, le faucon, le geai, la pie, l'alouette, la caille, le coucou, le roitelet, le chardonneret, le pigeon, le moineau, le rossignol et le perroquet. Le plus notable est qu'elle est interrompue, en son milieu, par une rixe que le dieu d'amour est obligé d'arrêter. Enfin, la dernière partie (V) développe d'une façon banale la scène du combat.

En somme, on se demande ce qui a inspiré au remanieur l'idée d'exécuter sa tâche. Son talent était médiocre, et ce qu'il a apporté de nouveau est d'une extrême pauvreté. Seule l'invention du péage peut passer, à la rigueur, pour une fiction de quelque intérêt ; et quant à sa façon de faire conseiller et combattre les oiseaux, dénuée de toute ingéniosité, elle est d'une platitude difficilement supportable. C'est une raison suffisante pour que nous n'insistions pas longtemps sur cette production.

V. — HUELINE ET AIGLANTINE [1].

Il ne nous est parvenu d'*Hueline et Aiglantine* qu'un fragment de 330 vers, qui s'arrête au milieu de la description du palais de l'Amour.

Il n'est pas difficile de voir que cette pièce offre des rapports

1. Fragment publié par Méon, *Nouveau recueil de fabliaux et contes,* t. I, p. 353, et par M. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier,* p. 157.

étroits avec le *Jugement d'Amour*. Les vers 53-108 correspondent aux vers 113-29 de ce dernier poème ; les vers 112-73 aux vers 132-41 ; les vers 188-206 aux vers 150-62 ; les vers 294-330 aux vers 207-24. Et non seulement le thème, non seulement la conduite du récit sont les mêmes, mais en chacun des passages que nous rapprochons, les arguments employés sont parfaitement identiques. Il n'y a pas jusqu'aux rencontres d'expression qui ne soient fréquentes [1].

D'autre part, *Hueline* présente certaines analogies avec *Phillis et Flora*. Les vers 176-85 correspondent aux vers 105-8 du poème latin. Et surtout, la description des montures rappelle avec précision celle de *Phillis*. Aiglantine chevauche une mule blanche, comme Phillis. Hueline monte un palefroi, comme Flora et, comme Flora, qui est vêtue de deux couleurs (v. 175),

252 Ele ot vestu un blanc chainsil
Et afublé noir osterin.

La question de savoir si le poème d'*Hueline* a précédé ou suivi ceux dont il se rapproche, est aisée à trancher. Il est postérieur au *Jugement* : outre qu'il en est une évidente amplification, les seuls noms d'Hueline et d'Aiglantine sont d'une invention où se manifeste le désir de trouver mieux et plus original que les noms usés de Florence et de Blancheflor. A plus forte raison est-il postérieur à *Phillis*, qui a précédé le *Jugement*. Toutefois, nous ajouterons, comme complément de preuve, qu'on ne s'expliquerait pas, dans le cas où *Phillis* serait une imitation de *Hueline*, que l'auteur eût emprunté à ce poème précisément les passages qui n'ont pas de correspondant dans le *Jugement*. Au contraire, cette rencontre est toute naturelle si on considère que l'auteur de Hueline a enrichi les données du *Jugement* au moyen d'emprunts faits à *Phillis*.

Nous n'insisterons pas autrement sur ce poème incomplet.

1. Comp. *H.* 3-4, *J.* 16-17 ; *H.* 27-28, *J.* 274-6 ; *H.* 57, *J.* 120.

VI. — BLANCHEFLOUR E FLORENCE, MELIOR ET YDOINE[1].

« *A priori*, écrit M. P. Meyer, on peut croire que les deux rédactions [du débat du clerc et du chevalier] que j'appellerai continentales sont antérieures aux deux poèmes composés en Angleterre[2]. » Il est, en effet, naturel de l'admettre. Mais il y a une autre question plus délicate à résoudre : des deux poèmes composés en Angleterre lequel l'a été le premier ?

Il paraît bien que l'un des deux dépend de l'autre. Comparés aux rédactions continentales, ils offrent, en commun, certains traits particuliers. C'est ainsi qu'ils débutent tous deux par un récit où l'auteur se donne comme le spectateur de la scène qu'il va décrire. Cette forme personnelle donnée à la narration, cette façon dont le poète se met en scène, rappellent le procédé employé dans les pastourelles, et l'ensemble des deux poèmes présente des analogies sensibles avec certains débats lyriques dont M. Jeanroy a publié le texte[3]. De telles circonstances sont propres à faire considérer *Blancheflour* et *Melior* comme assez étroitement apparentés. Mais quelle est la plus ancienne des deux œuvres ? Les arguments se balancent ici avec un équilibre déconcertant.

En faveur de l'antériorité de *Blancheflour* on peut alléguer que l'auteur a certainement connu le *Jugement d'Amour*. Non seulement, en effet, il reprend avec exactitude le plan de ce dernier poème, ses idées, ses ornements ; mais l'expression semble même prouver, plus particulièrement, qu'il avait eu connaissance d'une rédaction voisine de celle que contient le manuscrit *B*[4]. On pour-

1. Poèmes publiés par P. Meyer, dans *Romania*, t. XXXVII (1908), p. 221 ss. et 236 ss. Cette édition a été reproduite, avec beaucoup d'inexactitudes, par M. Oulmont, *ouvr. cité*, p. 167 et 183.

2. *Romania*, t. XXXVII (1908), p. 223.

3. *Origines de la poésie lyrique*, p. 462 ss.

4. Comp. *Bl.* 121, *J.* 59 ; *Bl.* 127, *J.* 63 ; *Bl.* 199, *J.* 122, etc. La leçon de *Bl.* semble être, au v. 109, celle de *BC* (v. 53), et au vers 187, celle par

rait donc penser que *Blancheflour* a été l'intermédiaire entre le *Jugement* et *Melior*. Malheureusement, l'argument se retourne bientôt, du fait que l'auteur de *Melior*, de son côté, semble bien avoir connu un poème voisin d'*Hueline*. C'est ce qui est prouvé, autant que permet d'en juger le fragment trop court de cette dernière pièce, par la nature des raisons que développent les jeunes filles et par certaines rencontres de détail [1].

Considérant que les deux poèmes, *Blancheflour* et *Melior*, puisent à deux sources différentes, le *Jugement* et *Hueline*, et que, d'autre part, ils se sont connus, on pourrait espérer y rencontrer tel passage où, à la faveur d'un trait commun qu'ils se devraient l'un à l'autre et qui aurait son origine dans telle ou telle des deux sources, on découvrirait facilement lequel a paru d'abord. Mais, au seul endroit où ils se rencontrent d'une façon vraiment remarquable [2], aucun des deux poèmes français, ni le *Jugement* ni *Hueline*, ne peut être considéré comme source : et ainsi notre meilleure chance de découvrir les rapports des deux textes anglais s'évanouit.

On a dit que *Blancheflour*, qui, au terme de la discussion, donne l'avantage au chevalier, pourrait être considéré comme une réponse à *Melior*. Mais ce poème peut tout aussi bien passer pour une réponse à l'une des rédactions d'origine continentale, et avoir lui-même provoqué, après avoir été traduit en roman (car il avait été écrit d'abord en anglais), la réponse de *Melior*.

Enfin, il reste la ressource de considérer certaines particularités de structure des deux poèmes. La forme lyrique que présente *Blancheflour* semble être en accord avec le caractère littéraire du début, qui décèle une imitation du genre pastourelle. D'autre

laquelle *B* (v. 119) se distingue de tous les autres mss. On observe, toutefois, qu'aux vers 292 ss. il est question de deux chevaliers comme dans *Hueline*, v. 258 ss.

1. Comp. *M.* 123 ss., *H.* 88 ss. ; *M.* 147 ss., *H.* 66 ss. ; *M.* 168, *H.* 177 ss.

2. *Bl.* 217 ss. ; *M.* 199 ss.

part, ce poème, qui attribue le beau rôle au chevalier, a, par le fond même, certains rapports avec les pastourelles où un chevalier se vante de quelque victoire amoureuse ; et on s'expliquerait, étant donné l'esprit du morceau, que l'auteur eût abandonné le rythme traditionnel du débat pour adopter une forme lyrique. Les mêmes remarques ne vaudraient pas pour *Melior*, qui semblerait avoir suivi *Blancheflour*. Toutefois, on observera que, en se donnant pour spectateur de l'aventure, l'auteur de *Blancheflour* l'a rendue invraisemblable. Il ne parle, en effet, que de sa présence dans le jardin, au début de la discussion ; et il oublie qu'à leur départ pour le palais de l'Amour, il doit perdre les jeunes filles de vue. Il n'en est pas de même de *Melior*, où l'aventure tout entière se passe dans le verger où se trouve le poète, et le récit s'y déroule de la sorte avec une logique qui semble appartenir plutôt à un original qu'à une imitation.

Ainsi, on ne saurait dire avec certitude lequel des deux, de *Blancheflour* ou de *Melior*, a précédé l'autre. Mais la question n'a pas une importance extrême. Il nous suffira de pouvoir relever entre les deux poèmes un certain nombre de traits communs qui les caractérisent par rapport aux rédactions continentales.

Nous avons déjà observé l'influence exercée sur leur forme par le genre lyrique de la pastourelle.

Touchant le fond, il faut remarquer quelques-uns des arguments relevés contre les clercs. Tels donnent à la discussion une vraie brutalité (voir *Blancheflour*, v. 181-6) ; mais surtout tels autres révèlent une condition des clercs qui n'est pas la même que dans les poèmes français : ce sont ceux qui consistent à dire que l'amour des clercs est scandaleux et déshonorant (voir *Blancheflour*, v. 169-74 ; *Melior*, v. 217-32) ; d'où il apparaît que, contrairement aux versions antérieures, les auteurs pensaient aux prêtres, et non plus aux clercs mondains que ne régissait pas la loi de célibat.

L'attitude de ces poètes à l'égard des thèmes secondaires traités

dans les poèmes français atteste la pauvreté de leur sens littéraire. Dans *Melior*, la fiction du dieu d'amour et de sa cour a été supprimée et le rôle des oiseaux a été réduit au combat du mauvis et du rossignol. Dans *Blancheflour*, la discussion des oiseaux est écourtée, comme si l'auteur n'avait pas saisi l'ingéniosité de cette scène de conseil ; d'autre part, celui-ci a eu la prudence de supprimer le rôle du rossignol, dont la défaite, du moment qu'il faisait du perroquet le tenant victorieux du chevalier, eût été maladroite, puisqu'il était l'oiseau de l'Amour. Mais le choix de l'adversaire donné au perroquet n'est pas pour cela très heureux : la victoire de ce gros oiseau sur le mauvis a quelque chose de brutal, et l'on voit disparaître le paradoxe gracieux des versions françaises, où il succombe, nouveau Goliath, aux coups du rossignol.

L'insensibilité des auteurs anglais à l'égard des ornements littéraires éclate dans les descriptions. Dans *Melior*, celles-ci ont été presque complètement supprimées et il n'y reste plus que celle qui présente l'équipement de combat des oiseaux. Cette description même manque dans *Blancheflour* : en revanche, ce dernier poème contient un développement sur la beauté des jeunes filles (v. 247 ss.), mais de caractère plutôt affectif et exclamatif qu'analytique et expressif. Quant à la description du verger, au début du poème, elle est faite d'une manière singulière et se compose d'une énumération pédantesque d'instruments de musique, de pierres précieuses, de plantes et d'oiseaux, comme si l'auteur y avait plaqué des bouts de vocabulaires scolaires.

En somme, on peut dire que les poèmes de *Blancheflour* et de *Melior* présentent sous une forme dégénérée le débat primitif du clerc et du chevalier. L'art en est infiniment moins délicat et nuancé que celui de *Phillis* ou même du *Jugement*. Moins de force d'invention et moins d'originalité, de la maladresse dans le maniement des thèmes empruntés, moins de finesse dans la discussion, la faiblesse du sens poétique, l'indifférence au charme des ornements de style et en particulier à la description, tout cela carac-

térise le moment où l'œuvre se perd dans la banalité de répliques médiocres et qui doivent leur intérêt à leur valeur de document plutôt qu'à un mérite littéraire véritable.

VII. — LE *JUGEMENT D'AMOUR* EN ITALIE.

Comme il passa la Manche, notre débat passa les Alpes. Si ce fut plus tôt ou plus tard, il paraît difficile d'en décider ; mais le fait certain est que nous en possédons une rédaction dont le manuscrit a été exécuté en Italie[1]. Une simple lecture suffit, en effet, à reconnaître que le scribe auquel nous devons la copie était de ce pays. La question est de savoir ce qu'était l'auteur lui-même du remaniement, — car il s'agit d'un vrai remaniement.

Et d'abord, le scribe a-t-il pu être le remanieur ? Ce que la copie laisse connaître de lui permet de répondre non. On remarque qu'il a dû travailler sur un modèle écrit : c'est ce que prouve la nature d'un certain nombre des fautes qu'il commet : *ot il* pour *ot cil* 2 ; *Quisset* pour *Quissot* 3 ; *l'entendent* pour *i entendent* 6 ; *veritaor* pour *ventaor* 17 ; *freis* et *fressees* pour *treis* et *tressees* 34 ; *elbiz* pour *eslais* 463 ; etc. Ces mêmes fautes prouvent en outre qu'il n'avait du texte qu'il copiait qu'une intelligence médiocre. Il ne paraît pas que l'homme dont la copie est ainsi défectueuse, puisse avoir été l'auteur même du remaniement, un remaniement qui, nous le verrons, suppose une certaine expérience littéraire.

L'auteur lui-même qui était-il ? Assurément un Italien. Non point qu'il faille lui attribuer tous les italianismes que présente le manuscrit : une bonne part d'entre eux peuvent être imputables au scribe, qui semble avoir eu sous les yeux un texte plus voisin des usages français et dont il aurait italianisé la graphie. Mais

1. Bibliothèque Laurentienne (Florence), fonds Ashburnham-Libri, 123, f°s 7 v° et 11-13. Voir les *Indici e cataloghi, VIII : I codici Ashburnhamiani*, t. I, p. 70 ss.

pourtant, un certain nombre de traits, attestés tant par la rime que par le rythme, reviennent bien à l'auteur lui-même. On en trouvera l'indication plus loin. Au reste, il est bien délicat de dire quel était au juste le dialecte que celui-ci parlait. Tout ce qu'on en peut affirmer, c'est qu'il présente plusieurs des caractères de l'italien du nord, auxquels se mêlent, d'ailleurs, plusieurs traits provençaux.

En quoi l'œuvre de ce remanieur a-t-elle consisté ? Gardons-nous de lui attribuer d'emblée tout ce qui, figurant dans son poème, manque dans la version originale du *Jugement d'Amour* français. La part serait trop belle. Il est probable qu'il a dû utiliser comme modèle une version dérivée, qui portait déjà un certain nombre d'additions et de développements surajoutés. Ainsi, les termes de la discussion engagée par les deux jeunes filles rappellent de près, en certains passages, ceux de *Hueline et Aiglantine* (comp. version italienne, v. 151-206 et *Hueline*, v. 112-87) ; en outre, dans la version italienne comme dans *Hueline*, l'amie du clerc chevauche une mule, celle du chevalier un palefroi. D'autre part, l'idée du péage de deux baisers payés par les voyageuses se trouve dans la rédaction que contient le manuscrit *D* ; mais, tandis que dans ce manuscrit le péage est payé au roitelet, il l'est, dans notre poème, à deux jeunes gens, qu'on voit aussi figurer dans *Hueline*, où il n'est pas question de baiser. Enfin, l'épisode du phénix gardien de l'empire d'Amour et qui pose une énigme aux visiteurs se trouve dans le *Fableau du dieu d'amour* (v. 293 ss.), ainsi que le détail du dîner de fleurs (v. 447 s.).

A considérer le poème dans son ensemble, voici quelles en sont les particularités par rapport à la version originale. Le prologue est développé avec abondance, mais n'apporte aucune idée nouvelle. La première description des jeunes filles (v. 29-40) remplace les traits fantaisistes de vêtements de fleurs par des traits d'une vraisemblance plus prosaïque, chaussures de cordouan, lacets d'or, et le reste à l'avenant, selon la formule traditionnelle des romans

courtois. Le sens des premières paroles échangées par les héroïnes a été déformé, et aboutit à remplacer la sentence

Mius aim honor que nul avoir

par

Maiz valt amors qe granz savoir.

Nous avons déjà dit ce qui caractérisait la discussion des deux jeunes filles. A la suite de celle-ci se trouvent insérés quelques détails assez importants : Blancheflor va consulter son ami le clerc, qui lui donne une lettre pour le dieu d'amour (v. 223-238), et Florence le chevalier, qui lui donne son anneau (v. 239-58). Au jour du départ, Blancheflor est couronnée de lis, fleur d'amour (v. 259-68), et Florence de roses, qui signifient son amour pour le chevalier (v. 269-76). Blancheflor chevauche une mule, harnachée comme le sont, dans les romans courtois, les riches montures, et les traits mythologiques ne manquent point à la description, car

291 Lez alvez furent de fin or
Qe Apolloine tant chier ot.

Florence reçoit du dieu d'amour lui-même (fiction maladroite) un palefroi magnifiquement équipé, et dont la selle est revêtue d'une housse que

334 ... fist dame Helleyne la belle.

Et toutes deux sont servies dans leurs préparatifs par des oiseaux, dont le rôle prématuré (car, originairement, leur place n'est qu'à la cour du dieu) est une évidente maladresse. Elles arrivent, enfin, au pays de l'Amour, un verger où les oiseaux chantent en l'honneur du dieu (v. 343-84). Elles paient le péage, poursuivent leur route (v. 385-400) et atteignent le « Chanp flori », où quatre moulins moulent des épices (401-10). A l'entrée du palais, un oiseau, dans lequel il faut reconnaître le phénix, pose, à la manière

du sphinx, sur sa propre nature, une énigme que Blancheflor n'a pas de peine à résoudre, et les jeunes filles entrent (v. 411-450). Le rossignol les introduit, et le dieu, après leur avoir offert une collation de feuilles de roses et de rosée, écoute leur requête (v. 451-502). Tous les oiseaux s'assemblent et discutent sur la question posée, jusqu'au moment où l'épervier décide en faveur du clerc (v. 503-714). Florence, alors, s'en retourne, seule, désespérée, tandis que Blancheflor est reconduite chez elle par tous les oiseaux, à grand honneur. Le combat judiciaire a été supprimé.

Ce qui se dégage de cette analyse, c'est d'abord une preuve de la popularité du thème, repris une fois de plus par un remanieur ; c'est ensuite la preuve de la popularité des romans courtois en général, aux formules desquelles ce remanieur a fait, on l'a vu, plusieurs emprunts (descriptions de personnes et de montures, rôle de l'oiseau phénix) ; c'est, enfin, la preuve que le thème original n'était déjà plus bien compris : de là le réalisme de certaines descriptions, dont la fantaisie primitive s'est effacée ; de là l'extension du rôle des oiseaux, qui, au lieu de figurer seulement à la cour de l'Amour, sont, jusque chez elles, les serviteurs des jeunes filles ; de là le remplacement du rossignol par l'épervier pour le prononcé de la sentence finale.

VIII. — CHANSON LATINE.

Il existe une chanson latine qu'on ne peut omettre de mentionner quand on parle des débats du clerc et du chevalier. Elle a été publiée par Schmeller. M. Oulmont l'a réimprimée, avec des fautes, dans l'introduction de son livre : c'était parmi les textes qu'elle devait figurer. Du commentaire dont il l'accompagne (p. 48-52) il n'y a rien à retenir : rien n'autorise à supposer que le texte ait été altéré et mutilé, ni la structure métrique, ni le sens.

Quoi qu'en dise M. Oulmont, la pièce est construite selon des

règles bien définies. Elle est composée d'heptasyllabes trochaïques (21/42) et d'octosyllabes ïambiques (21/42)[1]. Étant donné que le refrain est fait uniquement d'heptasyllabes trochaïques, on peut dire que c'est là le rythme fondamental. L'emploi de l'octosyllabe ïambique est-il donc un signe de corruption ? Non, sans doute ; et on peut l'affirmer sur la simple constatation qu'il est le seul rythme employé en dehors de l'heptasyllabe trochaïque. Cet emploi, à la vérité, est pour moi difficile à expliquer. Selon M. W. Meyer[2], il équivaut à l'addition d'une syllabe au début du vers. Nous aurions donc là quelque chose d'analogue à l'anacruse de la métrique antique, avec cette différence qu'ici l'anacruse ne rend pas le vers catalectique. Toutefois, je me demande si, dans notre poème, l'emploi de l'octosyllabe ïambique ne devrait pas être mis en rapport avec celui du renversement de rythme. On fera, en effet, cette double remarque : 1°) jamais la syllabe initiale de l'octosyllabe n'est suivie d'un ïambe, mais toujours d'un trochée : en d'autres termes, jamais, après cette syllabe, supposée prosthétique, le poète ne se permet de renversement de rythme ; 2°) jamais dans les heptasyllabes trochaïques on ne relève un seul exemple de renversement de rythme. Le fait est digne d'attention : suffit-il de l'attribuer au hasard ? On pourrait penser que nous nous trouvons en présence d'un usage particulier du renversement de rythme. On sait que l'heptasyllabe trochaïque obéit, quand on renverse le rythme, à la formule : .ꞌ | . . | ꞌ. | ꞌ . Mais, au lieu de la règle qui impose un deuxième pied formé de deux faibles afin d'éviter la rencontre de deux toniques, on peut admettre que ce second pied, afin de maintenir dans le vers une alternance régulière de tons faibles et forts, se présente sous forme d'ïambe : après quoi il devient nécessaire d'intercaler une faible entre le deuxième et le troisième pied pour empêcher le

1. Dans l'établissement de ces proportions, il n'est pas tenu compte des vers du refrain.

2. *Ouvr. cité*, t. I, p. 250 ss.

heurt de deux toniques : .' | .' | . | '. | ' . Cela revient à dire que le renversement de rythme initial entraîne à sa suite le changement du rythme de tout le vers et transforme l'heptasyllabe trochaïque en octosyllabe ïambique.

Mais, quelle que soit l'explication du fait, il est certain qu'il y en a des exemples dans bien d'autres pièces que notre chanson [1], et qu'on ne saurait tenir celle-ci pour corrompue.

Le sens, d'ailleurs, en est satisfaisant, à condition de la lire d'une certaine façon. Les trois premières strophes, qui décrivent le printemps, ne font pas difficulté ; voici comment il faut, je crois, imprimer les suivantes :

4

Ridet terre facies.
Nunc audite virgines
Colores per multiplices :
Non amant recte milites ;
Miles caret viribus
Nature et virtutibus.

5

Thymus et Lapathium
Inierunt consilium :
« Hoc, propter formam milites
Nobis sunt amabiles. »
— « De quibus, stulta, ratio
Suspensa est solatio. »

6

— « Sed in cordibus milites
Depingunt nostras facies,
Cum serico in palliis,
Colore et in clipeis. »
— « Quid prosunt nobis talia
Cum forma perit propria ?

7

Clerici in frigore
Observant nos in femine,
Pannorum in velamine,
Deinde et in pyxide :
Mox de omni clerico
Amoris fit conclusio. »

Il me paraît utile de donner de ces quatre strophes une traduction, qui diffère sensiblement de celle de M. Oulmont.

« Le visage de la terre est souriant. Entendez maintenant les jeunes filles au milieu des couleurs innombrables [des fleurs] [2].

1. Voir W. Meyer, *ouvr. cité*, t. I, p. 250 ss.

2. Ce début rappelle celui de *Phillis* et du *Jugement*, où la scène se trouve placée dans un jardin. Il est évident qu'il faut prendre *virgines* pour un complément de *audite*, comme le fait Schmeller, et non pour un vocatif, comme le fait M. Oulmont.

Les chevaliers ne savent pas aimer, [concluent-elles] ; le chevalier manque de forces et de ressources. Thymus et Lapathium ont ouvert le débat [1]. « Oui, c'est à cause de leur beauté que les chevaliers nous plaisent. » — « Sur leur compte, sotte, c'est du plaisir [qu'ils donnent] que dépend l'opinion [à se faire [2]]. » — « Oui, mais [3] les chevaliers portent notre portrait [4] dans leur cœur [5], brodé en soie sur leur vêtement, en peinture sur leur écu. » — « A quoi nous servent de pareilles choses, quand notre personne

1. Thymus et Lapathium sont des noms de jeunes filles. M. Oulmont croit qu'il s'agit de fleurs ; mais il indique lui-même l'objection qui se dégage des vers 38 ss., où ce ne sont que des jeunes filles qui peuvent parler ; et quant à imaginer, comme il le fait, que les jeunes filles prennent part à la conversation des fleurs, c'est embrouiller les choses à plaisir.

2. Plus exactement : « l'argument sur lequel on doit régler son choix ».

3. M. Oulmont estime que *Sed* répond ici à un argument qu'il n'aperçoit pas. Il est facile de sous-entendre quelque chose comme : « Vous niez [que les chevaliers soient les meilleurs amants], mais... ». La discussion n'est pas rigoureusement enchaînée, mais elle est naturelle et se suit fort bien.

4. Un doute peut venir sur la façon de traduire *facies*. Ce mot ne serait-il pas employé ici pour *fascia*, dont Du Cange donne cette explication : « Taeniola transversa scuti gentilitii » ? On entendrait alors que les chevaliers portent les « couleurs » des dames. En fait, un pareil emploi de *facies* pour *fascia* n'est pas sans exemple, et on le trouve dans un diplôme de Maximilien (*Nova Gall. christ.*, t. III, col. 8) ; mais c'est là, je crois, l'effet d'une confusion isolée et incorrecte. *Facies*, au sens de portrait, est fort acceptable dans notre texte. C'était un usage répandu d'emporter avec soi le portrait de sa dame, représenté parfois sur une manche (*Galeran*, v. 3157 ss.), parfois sur une ceinture (*Escoufle*, v. 2060 s.), parfois sur l'écu (*Perceval*, v. 35527). A cette coutume se rattache la plaisanterie faite par Étéocle (*Thèbes*), qui, sur son bouclier, a fait « peindre les jambes de s'amie ». Guillaume de Malmesbury rapporte le même trait de Guillaume IX d'Aquitaine qui avait aussi fait représenter sa maîtresse sur son bouclier (cité par A. Jeanroy, dans les *Annales du Midi*, t. XVII, 1905, p. 166).

5. C'est ainsi décidément qu'il faut, je crois, traduire *in cordibus*. Voir la même idée exprimée dans *Troie* (il s'agit de la beauté de Polyxène) :

17556 En son cuer l'a escrite e peinte

et

18081 Por vostre semblance delite
Qu'en mon cuer port peinte e escrite...

elle-même disparaît[1] ? Les clercs, pendant l'hiver, promènent leurs regards sur notre jambe, dans le pli de nos manteaux, puis jusqu'à nos plus secrets trésors[2] : bientôt le clerc arrive tout à fait[3] au terme de ses désirs. »

Quelle est la situation chronologique de cette chanson par rapport aux autres pièces qui traitent le débat du clerc et du chevalier ? Il est difficile de le dire. L'examen de la structure métrique (emploi mêlé de l'heptasyllabe trochaïque et de l'octosyllabe iambique) indique que l'auteur était allemand[4], et l'état des rimes prouve que le poème n'a pas été composé avant le XIIe siècle. Mais c'est tout ce qu'on peut affirmer en se fondant sur l'étude de la forme. En tout cas, il est vraisemblable que l'auteur écrivait à une époque où le thème était déjà très populaire. Le dialogue de sa chanson n'est pas d'une très grande clarté et la suite des idées n'y est pas très rigoureuse : c'est ce qui arrive dans les poèmes qui roulent sur des sujets usés et où, selon une expression de M. Jeanroy, l'auteur se contente d'effleurer les sommets. D'autre part, il me semble voir dans les vers 25-7 un souvenir du jardin où se promènent les jeunes filles de *Phillis* et du *Jugement*. Enfin, les noms de Thymus et de Lapathium paraissent d'une invention plus compliquée que ceux de Flora, de Florence, de Blancheflor, et pourraient être le signe d'une époque plus récente.

*
* *

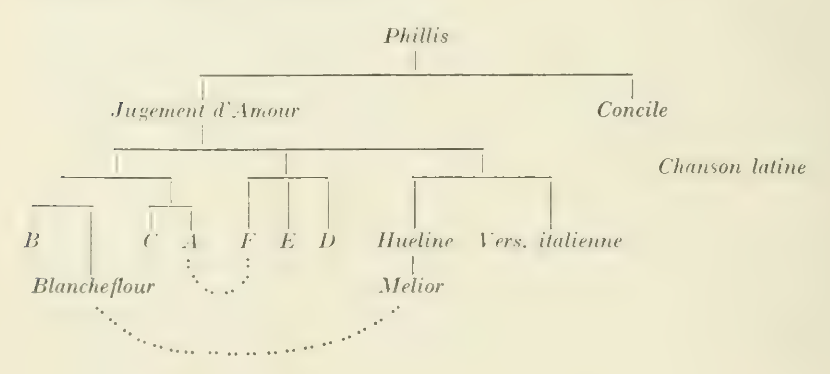
Nous limiterons notre examen aux œuvres précédemment nommées : elles sont les seules qui intéressent directement l'histoire du débat du clerc et du chevalier.

1. C'est-à-dire de leur souvenir.
2. Il n'est pas douteux qu'il faille prendre *pyxis* « coffret, tirelire » (voir Hauréau, *Notices et extraits*, t. IV, p. 16) dans un sens libertin.
3. J'entends *omni* comme un ablatif dépendant de *de* (cp. anc. franç. *del tot* « complètement, tout à fait »), et *clerico* comme un datif dépendant de *fit*.
4. Voir W. Meyer, *ouvr. cité*, t. I, p. 250 ss., et Schreiber, *ouvr. cité*, p. 15.

Ce n'est pas à dire que l'écho de ce débat ne se soit pas répercuté au loin dans la littérature postérieure. Plusieurs des thèmes secondaires innovés par les auteurs de *Phillis* et du *Jugement* ont été repris après eux : ainsi celui de la réunion d'oiseaux [1] et celui de la cour d'Amour [2], et il est intéressant d'en suivre l'évolution à travers des œuvres abondantes et variées. Mais cela n'a rien à faire avec le débat proprement dit du clerc et du chevalier. D'un autre côté, il ne manque pas de textes où apparaît la rivalité d'amour des clercs et des chevaliers [3] ; mais ce n'est qu'accessoirement, en passant, et jamais sous forme de débat.

Nous en tenant donc aux poèmes que nous venons d'étudier, il nous suffira maintenant de recueillir les résultats principaux de notre enquête.

Et d'abord, voici de quelle manière (tout en maintenant leur force aux doutes, distinctions, hypothèses subsidiaires ou observations de détail, que nous avons précédemment exprimés) peut se représenter la filiation des différentes versions du débat et des manuscrits qui le contiennent :



1. Voir surtout la *Messe des oiseaux* de Jean de Condé.

2. Sur ce point, voir M. A. Neilson, *The origins and sources of the Court of love.*

3. Le plus ancien que je connaisse, dans la littérature romane, est la chanson V de Guillaume IX, édit. Jeanroy (*Annales du Midi*, t. XVII, 1905, p. 188). Parmi ceux que cite M. Oulmont à ce propos (p. 44), il n'y a à

En ce tableau se résume schématiquement l'essentiel de l'histoire du thème, que nous retracerons de la manière suivante.

Le poème latin de *Phillis et Flora* est vraisemblablement le plus ancien de ceux qui nous occupent ici. Né dans le cerveau d'un clerc, il est tout enveloppé de fictions et d'ornements mythologiques empruntés à la tradition antique. Le sujet qui en fait le fond, tiré de la réalité contemporaine, est traité dans l'esprit et selon la formule des poètes latins classiques et post-classiques.

Un autre poème latin, le *Concile de Remiremont,* reprend ce même sujet. Il appartient, selon toute vraisemblance, à la région lorraine. De commun avec *Phillis,* il n'a que le fond du débat. Par la forme, c'est la parodie ingénieuse d'une séance de concile.

Le latin prête enfin son organe à une chanson des *Carmina burana,* qui fut composée en Allemagne, et dont le seul prix est celui d'un document qui prouve la vitalité du thème.

Le poème de *Phillis,* réservé d'abord à un public cultivé, fut ensuite porté, en langue vulgaire, devant des auditoires plus larges. Force fut bien de l'adapter à sa nouvelle destination. De là naquit la première version du *Jugement d'Amour,* qui appartient à la France. Le poète qui l'entreprit laissa d'abord tomber tout le détail de l'ornementation mythologique de *Phillis,* pour ne conserver que la donnée importante de la cour du dieu d'amour, qui, depuis, fit fortune dans la littérature en langue vulgaire. D'autre part, influencé par le succès des romans courtois, il leur emprunta, en les renouvelant avec ingéniosité, plusieurs de leurs thèmes et de leurs procédés. Enfin, il puisa sans doute dans la

retenir que les suivants : *La Clef d'amour* (xive s.), v. 2925 ss., De Cholière, 8e *matinée* (*Œuvres,* édit. Tricotel et Lacroix, t. I, p. 275), et Estienne Pasquier, *Monophile* (*Œuvres,* 1723, t. I, p. 771). — Il y faut ajouter celui qu'il a cité p. 32 : André Le Chapelain, édit. Trojel, p. 184. M. Jeanroy en a réuni plusieurs autres dans ses *Origines de la poésie lyrique,* p. 58, note. — Le catalogue de la bibliothèque de Bamberg (I, 681) indique un ms. du xve siècle qui contient un traité *De clerico et milite.* Je n'ai pas encore pu savoir ce qui fait le sujet de cet ouvrage.

poésie lyrique l'idée de certaines descriptions où les fleurs tiennent une grande place, ainsi que celle du rôle moitié gracieux, moitié plaisant, dans lequel il a installé des oiseaux.

Toujours en France, cette initiative fut imitée. Elle le fut par l'auteur d'*Hueline et Aiglantine*, amplifications dont un fragment seul nous est parvenu. Elle le fut par de très mauvais poètes, comme celui qui nous a laissé — et non pour sa gloire — la rédaction du manuscrit *D*.

De France, le thème passa à l'étranger. Il a été traité, en Angleterre, à deux reprises dans les poèmes de *Blancheflour e Florence* et de *Melior et Ydoine*. Ce sont là des œuvres de faible valeur poétique : nous y voyons la donnée primitive s'épuiser dans des répliques pauvres d'invention : la première, du moins, présente cet intérêt particulier qu'elle donne, à la fin du débat, l'avantage au chevalier.

En Italie, c'est par un ample remaniement que le conte est représenté. L'auteur, qui n'a mêlé à son œuvre qu'un petit nombre d'italianismes, connaissait la littérature courtoise française et en l'utilisant, en atteste la vogue. Il prouve, par sa manière d'exploiter le genre de fictions inauguré dans le *Jugement*, qu'il en sentait mal le véritable mérite. L'effort qu'il a fait pour renouveler son sujet n'a abouti qu'à des inventions banales ou maladroites.

Telle est la série de productions qu'on peut ranger sous le titre de *Débats du clerc et du chevalier*. Quoi qu'en vaille chacune des unités — et plusieurs témoignent d'un vrai talent — elle a ceci de précieux que son étude, mieux que n'importe quelle autre, permet de suivre avec netteté l'évolution du goût public, à travers différents pays, pendant cette période de 1150 à 1250 environ qui fut littérairement si importante.

APPENDICE I

LE JUGEMENT D'AMOUR

OU

FLORENCE ET BLANCHEFLOR

I. De cortoisie et de barnage
Ot cil asés en son corage
Qui cest conte vaut presenter
Ke je vous voel representer.
En sa parolle deffendi
Cil qui parfont i entendi,
Ki ces viers die bien se gart
Ke il ne les die a musart ;
A vilain ne a vanteour
Ne doit on pas conter d'amor,
Mais a clers et a chevaliers.

Pour ce qui concerne les manuscrits et leur classement, le principe de l'établissement du texte et le traitement de la base, les sources et le caractère littéraire du poème, voir ci-dessus, p. 217 ss. — *Les mss. sont cités dans l'ordre* EFBAC. *Lorsqu'une même leçon est attribuée à tout un groupe de manuscrits, l'orthographe est celle du premier ms. du groupe. Les seules variantes orthographiques qui aient été relevées sont celles de* E. *Pour les autres mss., nous ne donnons que les variantes de sens.*

E Chi conmence li jugemens d'amours ; *B* Le jugement d'amours ; *A* Ci commence de Florance et de Blancheflor — 3 *F* v. porpenser ; *A* v. controver ; *C* v. conter — 4 *F* Que ci m'oez r. ; *B* Que vous m'orrez ci aconter ; *A* v. ci aconter ; *C* Qui est mout biaus a escouter — 5 *FC* son proverbe d. ; *BA* son prologue d. — 7 *F* cest ; *B* v. set mout b. ; *A* Qui set cez vers et b. — 8 *F* Qu'il ne le die ; *BAC* a couart ; *A* Qu'il nes die pas a ; *C* Qu'il ne les die — 9 *EAC* vilains (*C* vilain) ne a vanteours — 10 *E* amors ; *AC* p. parler d'amors — 11 *FA* cl. ou a ; *B* M. aus [*mots grattés, et à la place* jenty] chrs

Car chil l'entendent volentiers,
Ou a pucielle debonnaire,
Car celle en a auques afaire.

II. El mois de mai, par un matin,
Deus pucelles en un gardin
Entrerent pour esbanoiier.
Forment faisoient a proisier :
Andeus furent d'un fier corage,
D'une biauté et d'un parage.
De deus mantiaus sunt afublees
K'en une ille fissent deus fees ;
Ne furent pas ouvré de laine,
Onques n'i ot oevre vilaine :
Li estains fu de flour de glai,
La traime de roze de mai ;
Et les pennes furent de flors,
Et les listes furent d'amors.
Les atakes sunt bien ouvrees,
A trois baiziers d'amors frumees,
Et mout sunt riche li tassel :
Atachié sunt a cri d'oisel.
Par le vergier, les un pendant,

12 *F* Qui les en.: *B* Qu'il les escoutent ; *A* Quar il e. ; *C* Qu'il i e. — 13 *E* Et a pucielles debonnaires ; *A* a [*mot effacé*] d. — 14 *E* celles en ont bien af. ; *F* Car il en ont ; *B* Quar ele ; *AC* Quar el en a mout bien a. — 15 *EA* Un jor d'esté — 18 *FA* Qui mout f. — 20 *E* un eage — 21 *AC* D'un mantel (*C* D'uns mantiaus) furent a. — 22 *E* .II. ; *C* C'ourent bien ouvré deus fees — 23-4 *On pourrait songer à corriger et lire* oevre *au v.* 23, ouvré *au v.* 24, *en se fondant sur ce passage du* Roman d'Athis et Prophilias :

6905 Sachiez, par mein de pastorel
Ne furent mie li tassel
Ne les ataches manovrees :
An une ille les firent fees.

23 *F* pas d'uevre vileine ; *A* Ne firent p. o. vileine ; *C* N'i firent p. — 24 *FA* euvre de leine ; *C* ovre — 26 *BAC* T. (*C* Traimes) i ot de ; *A* roses en m. ; *C* de flors de — 27 *F* les listes ; *C* lices ; *A* Les lisieres f. ; *B* f. d'amors — 28 *FAC* les pennes f. ; *B* f. de flors — 29-30 *manquent dans FAC* — 30 *B* A deus b. — 31-2 *manquent dans E* — 31 *A* Ouvré furent bien li ; *C* sunt *manque* — 32 *A* a chant d' — 33 *E* v. en un ; *AC* v. esbanoiant

S'en aloient esbanoiant.
En un val truevent un ruisiel
Ki souef court par le praiel.
La ont mirees lor coulours,
Qui souvent lor cangent d'amors.
Puis s'asissent sous l'olivier
Qui fu plantés les le gravier.
L'une parla com preus et sage ;
Premiers a dit en son corage :
« Comme aroit ore boine vie
Li amis qui tenroit s'amie
Toute seule celeement
Sans compaignie d'autre gent !
Se bien s'entramoient andui,
Il n'i querroient ja nullui :
Faire poroient lor voloir. »
L'autre respont : « Vous dites voir.
Car pleuist ore a Diu le roi
Ke chi fuissent li nostre andoi !
Ne l'acoler ne le joïr
Ne leur couvenroit ja guencir,
Mais giu qui tourt a vilonnie
Ne lor souferrïens nous mie ;
Car il nous couvient bien garder
C'on ne se puist de nous gaber :

34 *AC* a. lez un pendant — 35 *B* En mi leu t. ; *A* Un v. t. et un r. — 36 *F* court soef ; *A* le pinel — 38 *E* cangoit ; *F* s. c. par a. ; *A* l. mue d' ; *C* change — 39 *EC* a. les l' ; *FA* s'assieent — 40 *F* le vergier ; p. sor le — 41 *E* sages — 42 *B* Premiere ; *A* Primes a d. de s. — *Au lieu de* 43-6, *A porte :*

Qui or seroit celeement
Sanz compaignie d'autre gent
Li amanz et tenroit s'amie
Tote seule sanz compaignie

43 *F* Com merroit ; *C* Mout a. or b. — 44 *F* L'ami qui ci t. ; C Li amans — 45 Tot seul ici c. — 47-52 *manquent dans AC* — 47 *B* S'il s'e. b. a. — 48 couvenroit — 53 *BC* Ne le besier ne l'acoler — 54 *F* guerpir ; *BAC* lor porrions nous veer (*A* guenchir) — 55 *C* M. riens q. — 56 *E* Ciertes ne l. s. m. — 57 *EA* K'il n. c. mout (*A* trop) b. ; *C* Il nous c. mout b. — 58 *A* Que nus ne p.

Tant com li arbres est fuellus,
Tant est amés et cier tenus,
Et quant la fuelle en est keüe,
Mout a de sa biauté perdue ;
Aussi est il de la meschine
Ki de sa caasté decline :
Ja n'iert si bien emparentee,
Ne soit en grant viuté tournee. »
L'autre respont : « Vous dites voir :
Mius aim honor que nul avoir. »
Assés ont devisé le jour
Et de savoir et de folour
Et quanqu'il lor manoit en cuer.
Se l'une fust a l'autre suer,
Ne fuissent mie mieus paraus
De compaignie et de consaus ;
Mais, ains que prime fust sounee,
Fu mout male la desevree :
Desroute fu lor compaignie,
Lor loiautés, lor druerie.
Por assés petite acheson
Issirent fors de leur raison.
L'une avoit a non Blanceflor,
K'ainc ne se poit tenir d'amor ;
Et l'autre avoit a non Florence,
Ki le jour commença le tence.
Mout doucement et par amor
A demandé a Blanceflour :

60 *B* Est il a. — 61 *C* la flor en — 62 *E* Dont en est la biautés — 63 *A* il *manque* — 64 *FA* Quant *CA* Qui de sa beauté se d. — 65-6 *manquent dans E* — 65 *BAC* si haut e. — 68 *FA* que trop a. ; *BC* M. vaut h. — 69 *F* d. cel j. — 71 *F* De quant qui l. m. el c. ; *B* Et de quanques lor plot au c. ; *A* Et de ce qui lor sist au c. ; *C* De ce que lor gisoit au c. — 73 *F* f. il mie p. ; *BA* f. eles mieus p. — 74 *B* c. de c. ; *A* compaignier ne de — 76 *FC* m. leur d. — 77-8 *manquent dans B* — 78 *A* De l., de seignorie — 79-80 *manquent dans E* — 79 *B* a. petit d'a. ; *A* Asez par petit d'a. ; *C* Ainsinc a petit d'a. — 82 *FC* Qui (*C* Que) ne ; *A* Ainz ne — 83 *A* au. si ot n. — 84 *A* Des le j. — 85-6 *dans A :* Qu'a demandé a B., Mout d. et sanz iror 85 —*E* Ta nt d.

« Car me dites, vaillans pucielle,
Ki tant iestes et gente et bielle,
De vo fin cuer loial et bon
Cui en avés douné le don ?
Celui que vous devés amer
Ne me devés vous pas celer. »
Celle devint palle et vermelle,
Ce ne fu mie de mervelle.
Por son ami c'ot biel et gent
A respondu courtoisement ;
De respondre n'ert pas vilaine,
Parla com bouce de sieraine,
Puis a dit a l'autre pucielle :
« Jou vous dirai, ma damoisielle,
A qui j'ai dounee la flour
Et de mon cuer et de m'amour.
Un clerc cortois loial et bon
Ai de mon cuer douné le don.
Il est mout biaus, mais sa bontés
Vaut mieus assés que sa biautés :
Sa bonté ne sa courtoisie
Ne saroie raconter mie. »
L'autre respont : « Mout me merveil
U vous avés pris tel consel :
Jou plaing mout vostre courtoisie,
Vostre biauté, vo vaillandie.

87 *F* Or me d. franche p. ; *B* d. gentil p. ; *AC* d., ma damoisele — 88 *F* estes cortoise et b. ; *B* estes plesant et b. ; *AC* estes gentius et b. — 89 *C* De vostre c. — 90 *EAC* a. vous fait le — 92 *E* Içou ne vous voel p. ; *A* Nel me d. mie c. — 93 *B* d. toute v. ; *C* Ele d. — 94 *E* Car ce ne fu mie m. — 97-8 *manquent dans C* — 97 *E* n'est ; *FA* ne fu v. — 99 *A* Si a ; *C* Et a dit l'a. — 101 *E* Cui jou ai ; *A* ge ai doné m'amor — 102 *A* de ma flor ; *C* De mon cors et — 103 *F* Un gentil clers l. ; *B* Un [*mot gratté*] cortois jolif et b. ; *C* cl. l. cort. et — 104 *E* Mais je n'en dirai pas le non ; *B* de m'amor d. ; *C* Ai d. de m. c. le — 106 *A* assez mielz — 107 *E* Sa biautés ne — 109 *E* m'esmerv. — 110 *A* v. pristes t. — 111-2 *manquent dans A* — *Au lieu de* 111-4, *C porte :*

Quant a un clerc estes amie,
Je pris pou vostre cortoisie

111 *E* v. compaignie — 112-3 *manquent dans B* — 112 *F* Vos leauté, v.

Certes mal iestes consellie
Quant a un clerc iestes amie !
Quant vos amis est au moustier,
Torne et retorne son sautier,
Torne et retourne cele piel :
Por vous ne fait autre cembiel.
Mais mes amis est biaus et gens :
Quant il va as tornoiemens
Et il abat le chevalier,
Il m'en presente le destrier.
Chevalier sont de mout haut pris ;
Il ont sour toute gent le pris
Et le los et le seignourie. »
— « Caitive, car lais ta folie !
Por coi aimes cel clerc d'escole,
Cel caitif, celle bieste folle,
Cel biertaudé, cel haut tondu ? »
Blanceflours li a respondu
Aussi com par grant felonnie :
« Damoisielle, c'est vilonnie
Quant ensi me mesaesmés ;
Mais, quant le chevalier amés,
Assés plus fole iestes de moi
Et vous dirai raison por quoi.
Chevalier sunt molt laske gent :
Quant il vont au tournoiement,

113 *FA* Que trop (*A* Quar mout) estes mal c. — 115-8 *manquent dans AC* — 115 *F* a. va au — 116 *B* r. cel s. — 119 *B* Mes j'ai ami et bel et gent (*Voir, pour la leçon à adopter, ce qui est dit du passage dans l'étude des mss., ci-dessus, p. 219 s.*) — 120 *FBAC* va au t. (*F* tornoiemenz) — 121 *FAC* a. un ch. — 122 *B* me p. ; *A* me p. son d. ; *C* me pr. mon le — 123 *E* s. m. de h. ; *A* m. grant p. — 124 *A* o. de t. — 126 *E* C. c'or l. ; *C* Chastie toi, lai — 127 *B* P. qu'aimes tu c. ; *C* ces clers — 128 *F* c. bisse f. ; *BA* c. bische (*A* biche f.) ; *C* Ces bestondus, cest b. — 129 *E* c. bas t. ; *FA* bertoudé ; *C* Ce bequerré, ce — 132 *F* D. grant v. — 133 *E* Q. vous e. me mesamés ; *F* Fetes qui me m. ; *BA* Q. v. le mien (*A* Q. ainsi mon) ami blasmez ; *C* mon ami ci blamez — 134 *E* Et vous le ; *F* q. vos le — 135 *A* Vos estes plus sote de — 136 *EC* Et si v. d. bien p. ; *B* Si v. — 137 *C* m. large g. — 138 *E* il sont au

Il n'ont neis del pain a mangier
Se cascuns n'i met son destrier,
Ou son escu, ou son haubiert.
Jou prouverai tout en apiert
Devant toutes les gens del mont
Ke sour toutes les gens qui sunt
Doivent li clerc avoir amie ;
Car plus sevent de courtoisie
Ke autre gent, ne chevalier
Ne sevent vaillant un denier
Enviers clerc qui d'amor s'envoise. »
Florence, cui mout forment poise
Ke Blanceflours le contralie,
Li dist qu' « Il ne remanra mie,
Par mon cief, si com vous cuidiés !
Je vous semonc que vous soiés
D'ui en cest jour en quinze jours
Droit a la court au diu d'amors :
La irons querre jugement. »
Celle l'otroie boinement.
N'i ont plus parolles tenues,
Fors dou vergier s'en sont isues.
Ne sai que vous en deïsse el :
Cascune vint a son hostel.

139 *BAC* n'ont pas du — 140 *F* Se il n'i metent lor d. — 141 *E* Et s. e. et s. ; *F* Ou lor e. ou lour h. ; *C* Ou son h. ou son escu — *A la place de* 142-8, *C porte :* Il ne sevent pas un festu — 142 *E* Çou p. — 143 *E* g. qui sunt ; *A* Voiant tote la gent — 144 *E* g. del mont ; *F* Et sour ; *FA* la gent — 147 *E* Ke ch. ne a. gent ; *A* Que nule g. — 148-9 *manquent dans A* — 148 *E* un besant ; *F* N'en s. — 149 *F* cl. qui vers clerc s'env. — 150 *B* cui f. en p. ; *A* F. nel volt otroier ; *C* F. a qui — 151 *E* contre alie ; *A* Ainz respondi par felonnie (*cf. v.* 131) — 152 *FBA* d. : « Il ; *A* Et dit ; *C* Li dit que ne (*Pour la construction fournie par EC, et que BFA ont pu modifier, chacun séparément, conformément à un usage plus ordinaire, voir Tobler, « Mélanges de gram. franç. », p.* 331). — 153 *E* si que v. — 154 *AC* v. vigniez — 156 *E* Ens en la c. le d. ; *A* Devant la ; *C* Jusqu'a la — 158 *AC* Ele l' — 159 *EC* N'i ot p. — 160 *F* Hors du ; *A* Hors du vivier s' ; *C* Hors dou v. sont — 161-2 *intervertis dans AC* — 161 *E* q. plus v. en die el ; *FAC* q. je v. d. — 162 *F* C. vient a ; *B* C. vait a ; *C* v. en s.

III. Li jours vint k'elles orent dit,
K'il n'i ot mais plus de respit
Ke ne voissent au jugement :
Lors se lievent isnielement.
Isnielement se sunt levees,
Ricement se sunt atournees
D'uns garnimens rices et biaus,
Ains nus hom ne vit lor paraus.
Cotes orent de rozes pures
Et de violetes çaintures
Ke par soushait fisent amors,
S'orent mantiaus de jaunes flors
A baissiers d'amours entailliés ;
De flors de lis ont keuvrekiés,
S'ont fait pour plus souef flairier
Chapiaus de mughe et d'aiglentier.
Quant ensi furent atournees,
Sour deus palefrois sunt montees
Ki sont assés plus blanc que nois ;
Et mout sunt riche li harnois
Ki sour les palefrois sunt mis :
Li frain furent d'or tout masis ;
De tel oeuvre sunt li lorain ;
Li poitral ne sont pas vilain :
Clokes i a d'or et d'argent
Ki adès par encantement

163 *F* Mes le j. v. qu'il o. ; *C* v. que il o. — 164 *FAC* Onques n'i ot plus (*C* point) ; *B* Dont n'i ot point de contredit — 165 *FA* Que il (*A* Qu'eles) n'aillent au (*A* a) — 166 *A* Dont se ; *C* Il se leverent — 167 *manque dans C* ; *B* Tout maintenant que sont : *A* Mout vistement se — 168 *E* Mout r. s. s. parees ; *FA* Et mout r. a. — 169-205 *manquent dans C, qui donne à la place* : De [illegible] — 169 *F* De g. ; *A* Lor g. — 170 *E* v. les p. ; *A* Onc ne veïstes l. — 173 *BA* p. solaz f. — 174 *E* de blances f. ; *F* M. o. de ; *A* o. [illegible] de — [illegible] *manquent dans A* — 175 *B* A deus b. d'a. tailliez — 177 *E* p. le s. f. ; *B* S'orent p. p. ; *A* S'orent dę novel esglantier — 178 *F* C. de novel esgl. ; *A* C. pour plus soef flairier — 181 *B* Qui estoient p. — 182 *E* Mout furent r. ; *B* r. lor h. — 183-4 *manquent dans B* — 184 *E* [illegible] d'or m. ; *A* [illegible] or m. — 185 *F* De [illegible] ; *A* De tel [illegible] s. — 187 *EA* i ot — 188 *E* Ki tous jours p. ; *F* Et a.

Sounent d'amour un son noviel :
Ains Deus ne fist tel cri d'oiziel
El mont tant com li airs acuevre
Ki as cloketes feïst oevre :
N'est hom, tant eüst maladie,
S'il oïst celle melodie,
Ki tantos tous haitiés ne fust ;
Les sielles ne sunt pas de fust,
Ains sont d'ivoire sourorees,
A eskiekiers d'amors ouvrees ;
Li paniel resont bien ouvré :
De boures ne sont pas fouré,
De violetes sunt empli,
Plus sont riche que ne vous di
Ne que deviser ne porroie ;
Les sambues furent de soie.
  Quant ensi furent atornees,
Maintenant sunt aceminees.
Quant cevaucié orent asés,
Tant que miëdis fu passés,
Le tour virent et le palais
Ki n'estoit pas de piere fais,
La u tint cort li dius d'amors :
Il fu couviers de gaunes flors,
Rosses i ot entremellees ;

189 *A* D'a. s. un — 190 *F* f. cel chant d' ; *A* f. nul c. — 191-2 *manquent dans E* — 191 *B* li solaus cuevre ; *A* li siecles dure — 192 *A* dure (= ovre) — 193 *E* Ne home t. — 195 *F* Qui meintenant gariz ne ; *BA* Que il tantost h. — 198 *F* eschequier ; *A* e. mout bien o. — 199-206 *manquent dans B* — 200 *F* borre ; *A* De pesaz ne — 201 *FA* violete — 202 *FA* que je ne di — 203 *F* Ne d. ne vos p. — 205-6 *manquent dans A* — *Après* 206, *E ajoute :*

Et cevaucent par grant vigour
Viers le castiel au diu d'amour
Ki est si nobles et si fais
Com chi apriés vous iert retrais

207 *C* Mais il n'ourent gaires alé — 208 *F* q. medi fu bien p. ; *A* q. li midis fu ; *C* Ains que midis fust — 209 *E* voient ; *C* La cort v. — 210 *FA* Qui ne fu pas — 211 *AC* ou li d. d'a. estoit (*cf. vers* 231) — 212-31 *manquent dans C* — 212 *E* Il iert c. ; *B* de blanches f. ; *A* Qui en un lit se deportoit — 213 *E* i a e.

Les lates i sunt bien ouvrees,
A clous de gyrouffle atachies,
Et de canielle sunt taillies ;
De sicamor sont li cievron,
Et li mur ki sunt environ
Sont li dart de quoi Amors trait.
Et bien saciés tout entresait
Ke ja postiç n'i ara clos ;
Ke ja nen iert vilains si os,
Ki past le postiç ne la porte
Se le seel d'Amor n'aporte.
  La sunt les pucielles venues ;
Les la sale sunt descendues
Desous un pin, en un praiel.
Du pin descendent doi oiziel
Ki les pucielles adiestrerent :
Amont el palais les menerent,
La ou li dius d'amors estoit,
Ki en un biau lit se gisoit
Ki tous estoit de flors novielles.

214-6 *E* :

Bien resanloit oevre de fees
Lates de canielle entaillies
I ot a gyrouffle atachies

214 *B* l. resont — 216 *B* Qui de ; *A* Mout mignotes et bien ploiees — 219 *B* S. d'un d. ; *A* D'arcs s. dont li dieus d'amor t. — 220 *A* Si vos di bien t. — 221 *A* n'i sera c. — 222 *E* si fols ; *FA* Ja ne sera v. ; *B* Ne ja vilains nen ert tant os — 223 *FA* p. de la ; *B* Que le pos. past ne ; *A* Qu'il (*Pour* qui *équivalent de* qu'il, *voir* Brunot, *Histoire de la langue française*, t. I, p. 339. — *Nous imprimons* nen — *et non* n'en —, *forme de la négation fréquente dans plusieurs romans et en particulier dans celui de Troie, avec lequel notre poème a une affinité certaine.* — 224 *E* Se besoins d'A. ne l'i porte ; *A* n'i porte — 226 *E* Desous un pin s. ; *B* Souz la — 227 *F* Desor — 228 *E* De l'arbre vinrent d. ; *A* Desoz desc. — 229 *EF* p. descendirent — *Après* 229, *EF ajoutent :*

Et d'autre part doi autre vinrent (*F* virent)
Ki gentilment (*F* soutilment) les adiestrerent

230 *E* Et ens el — 232-3 *manquent dans A, qui porte à la place :* Et quant li dieus d'amors les voit — 232 *C* Qui ou ces barons se seoit — 233 *manque dans F ; B* Qui c. fez de — *Au lieu de* 233-4, *C porte :*

Quant il vit venir les pucelles
Qui tant sont avenans et beles

Quant il vit venir les pucielles,
Del lit se lieve isnielement,
Si les reciut molt gentement :
Ansdeus les a par les mains prises,
Dejouste lui les a asisses ;
Puis lor demande : « Est ce besoing,
K'iestes venues de si loing ? »
Blanceflours, qui bien fu aprise,
Ki l'amor dou clerc ot emprise,
Li dist : « Sire, je vous dirai.
Avant ier, par un jour de may,
En un vergier nous en entrames ;
De nos amors andeus parlames,
Tant que par aventure dis,
Ensi comme il m'estoit avis,
Ke clers set plus de courtoisie
Et ke mieus doit avoir amie
Ke autre gent ne chevalier.
Cele nel violt pas otriier,
Ains respondi par felonnie
Et dist ke clerc ne sevent mie
Viers chevalier un tout seul as
Ne de deduit ne de soulas ;
S'en venons querre jugement. »
Li rois li respondi briefment :
« J'asamblerai tous mes barons :
La verité vous en dirons. »

234 *E* voit ; *A* Et quant li dieus d'amors les voit — 236 *E* m. gentilment ; *A* l. salue g. ; *C* les resoit cortoisement — 237 *A* En deus — 238 *AC* D. soi les — 239 *E* besoins ; *A* P. d. : « Por quel b. — 240 *E* loins ; *FA* Estes v. ; *C* Qui estes — 241 *A* q. fu b. a. — *Au lieu de* 241-3, *C porte :* Blancheflor dist : « Je vous dirai — 242 *FA* esprise ; *B* Et de l'a. au cl. esp. — 246 *E* Andeus de nos a. p. ; *F* nos armes a. ; *B* am. mout i p. ; *A* De plusors choses i p. — 250 *FA* Et si d. m. — 251 *A* Que escuier ne ch. ; *C* Que nulle g. — 252 *E* Ceste ; *F* ne s'i v. ; *B* ne le v. ; *A* Ne sevent vaillant un denier ; *C* Florance nel vout o. — 253-6 *manquent dans C* — 255-6 *intervertis dans E* — 256 *A* Ne n'i a ded. ne s. — 257 *A* Si v. — 258 *EBAC* r. lor r. ; *E* respont boinement — 259 *E* Mi baron tuit s'asambleront — 260 *E* en diront

IV. Li rois a sa court assamblee,
Le querielle lor a contee,
Puis lor a dit : « Ne celés mie
Li quels doit mieus avoir amie,
U li clers u li cevaliers. »
Premiers parla li espreviers :
« Sire, fait il, je vous dirai
La verité, car bien le sai.
Jou sai d'amors toutes les lois,
Si di c'assés sunt plus cortois
Li cevalier que clerc ne sont. »
Li roietiaus lors li respont :
« Vous i mentés, dans espriviers !
Ja ne sara tant cevaliers
De deduit ne de courtoisie
Com fait li clers qui a amie. »
Li faucons est en piés levés :
« Par mon cief, fait il, vous mentés !
Dans roietiaus, çou né puet iestre
Ke tant sace ne clers ne priestre
Ne autre gent com cevalier.
Tout en apiert os bien jugier,
Devant contes et devant rois,
Ke chevalier sont plus cortois

262 *C* La parole lor a moustree — 263 *FAC* l. dist : « Ne me c. ; *B* nel c. — 266 *E* P. leva li ; *A* Prisme — 267 *F* Puis dist : « S., je ; *A* ~~fist~~ ; *C* Et dist : « Sire, je — 268 *F* v. que je la ; *A* Que tote la verté en sai — 270 *BC* Je di — 271 *C* que li clerc — 272 *E* roitiaus tantos li ; *F* raestiaus ; *B* Li roxingnols l. ; *A* La kalandre si li respont ; *C* Li roitiaus tost li — 273 *FA* m. sire c. ; *C* Vous m. — 274 *EA* Ja t. ne s. — 275 *C* De valor ne de seignorie — 276 *F* C. set li ; *BC* Comme li ; *A* Comme fait cl. — 277 *BA* f. s'est ; *C* Adonc est li f. l. — 278 *A* dist il ; *C* Dans roistiaus vous i menté — 279 *E* roitiaus ne çou ne ; *B* D. roxingnols, ce ; *A* Dame kalandre, ne ; *C* r., ne puet pas estre — 280 *B* sachent ne clerc — 281-4 *manquent dans A* — *Au lieu de* 281-7, *C donne :*

De valor ne de seignorie
Com chevaliers qui a amie. »
Adonc est l'aloue levee
Et apele sa randonnee :
« Or entandez, sire faucons,

Ke clerc ne sont ne autre gent. »
— « Vous mentés trop apiertement,
Fait l'aloe, sire faucons !
Jou di oiant tous ces barons
C'une haute amors signourie
Seroit mieus en clerc emploïe
K'en chevalier, n'en duc, n'en roi. »
— « Vous mentés, en la moie foi,
Dame aloe, li gais respont ;
Car sour toutes les gens qui sunt
Sont chevalier preuz et vaillant. »
Li cardounerius saut avant :
« Dans gais, fait il, vous i mentés.
Molt iestes ore foursenés,
Fols et feus et faus et estous
Ki ci mentés oiant nous tous.
Tout cil dou mont le sevent bien
Ke chevalier ne sevent rien
Ne de deduit ne de franchise
Se il ne l'ont de clerc aprise. »
— « Par mon cief, dist li eurïols,
Vous mentés, dans cardouneriols :
Ja n'avenra, comment k'il pregne,
Que clers a chevalier se pregne
De deduit ne de cortoisie.
Clers ne doit pas avoir amie,

285 *E* ne soient n'autre ; *A* Com chevaliers ne autre — 287 *B* Dist l' ; *C* Or entandez, s. — 288 *EAC* di devant t. ; *A* t. les b. — 289 *C* h. dame s. — 290 *BAC* S. en c. m. em. —292 *E* V. i m., la ; *AC* m., a la — 294 *E* Sour trestoutes ; *FC* tote la gent ; *AC* Desor (*C* Sor) t. — 295 *E* c. li plus v. ; *AC* c. li plus cortois — *Au lieu de* 296-312, *AC portent :*

D'amer (*C* D'amors) sevent totes les lois.
Li clerc ne doivent mie amer,
Ençois (*C* Ainz) doivent les seinz soner

297 *F* f. ille v. m. — 299 *E* F. et faus et fel et est. ; *F* Fous (Faus ?) et feus et fol et est. ; *B* et fel, cruels et est. — 300 *E* Ki si m. — 301 *E* dou siecle s. ; *B* d. monde s. (*Pour l'adoption de la forme* mont, *voir v.* 191 ; *comparer, cependant, v.* 345). — 303 *E* De ded. ne de courtoisie — 306 *manque dans F* — 310 *F* d. mie av.

Ains doit avoir un grant sautier
Ou il doit souvent viersillier :
Li clers doit proiier pour les ames,
Et chevaliers doit avoir dames
Et pucelles a son voloir,
K'il ensevent tout le pooir
De deduit plus que autre gent. »
— « Vous mentés trop apertement,
Dans eurïeus, fait la mauvis.
Dehait ait li cors et li vis
Ki si vous aprist a jugier !
Ja n'avenra ke cevalier
Sacent enviers clers nulle rien
De courtoisie ne de bien.
Clerc sont cortois et preu et large ;
De chevaliers plaine une barge
Vaut un seus clers, ce di jou bien :
Nus ne se prent a eus de rien. »
Li loustourgnes s'est tost levés :
« Sire mauvis, grant tort avés,
Fait il, quant si avés jugiet :
Chevalier sunt mout ensegniet,
Sage, cortois, preu et vaillant ;
Clerc ne sevent vaillant un gant
Viers chevaliers de nul deduit. »
  Ensi par la salle trestuit
S'entretençoient qui mieus mieus :

312 *B* il puist lire et v. — 313 *E* Et si d. ; *AC* Et doivent pr. — 314 *AC* d. amer d. — 315 *B* a lor v. — 315-338 *manquent dans AC, et à la place C porte :*

Devant vous tous l'os bien jugier
Que plus sevent li chevalier.

316 *E* Car il en sevent le ; *B* Quar il sevent — 317 *E* Et plus d. c'autre ; *F* que nule g. — 319 *E* dist li m. — 320 *E* ait ore tous li ; *F* ait et el col et el vis — 323 *F* Sache — 324 *E* Nus ne se prent a çaus de rien — 325 *EF* p. et sage — 326 *E* plain — 327 *E* ce sai j. ; *B* V. uns cl., ce vous di — 328 *E* Car il sevent trestout le bien — 329 *E* l. s'en est l. ; *FB* estorneaus — 330. *B* m. t. en a. — 331 *B* il qui si — 333 *B* S. et c. — 335 *F* c. ne n. — 337 *E* entretenoient que m.

Lors se leva li lousigniols.
Li lousignos lors se leva :
« Signour, fait il, entendés ça.
Amors m'ont fait lor consillier :
En court roial os bien jugier ;
Selonc mon penser et mon sens
Vous en dirai chou que jou pens.
Jou di k'il n'est nus hom el monde
Tant com il dure a la reonde
Ki enviers clerc prendre se puist
Ne de soulas ne de deduit :
Ja n'avenra que nus s'i prengne.
Nature lor doune et ensegne
Tout bien et toute cortoisie.
Chevaliers ne se pregne mie
Enviers clers d'amors maintenir !
Et si vous di bien sans mentir
C'amors fust grant pieça perdue
Se clers ne l'euist maintenue.
Devant vous tous l'os je bien dire,
Et, se nus m'en voloit desdire,
Par bataille le prouveroie

339 *E* l. est tost dreciés ; *F* Li r. tost se leva ; *A* Li r. donc se ; *C* Li r . est sus levez — *Au lieu de 340-54, C porte les vers suivants, qui sont les v. 297-304 du texte et que AC ont précédemment omis :*

Dans jais, dist il, vous i mentez ;
Mout estes ore fel et estous
Quant vous mentez devant nous tous ;
Car touz li mondes set mout bien,
Chevalier ne sevent rien
De valor ne de cortoisie
S'il ne l'ont de clerc aprise.

340 *E* il, oiiés, oiiés ; *B* S., dist il — 341 *E* En amor m'o. f. c. — 342 *E* c. de roi doi b. ; *A* En plaine cort l'os — 343 *F* mon pensé ; *BA* ma penssee — 344 *FB* ce que j'en p. ; *B* En dirai je ce — 345 *A* est nului el — 349-56 *manquent dans A* — 350 *F* N. cors d'ome ens. — 352 *E* se paine m. ; *B* Chevalier ne se pueent m. — 355 *F* f. pieça ; *C* Et qu'a. f. p. p. — 356 *B* Se par clerc ne fust m. ; *C* clerc ne l'eussent soustenue — 357 *A* Voianz v. — 358 *F* Que se ; *A* se vos m'en volez — 359 *C* li

Et cors a cors m'en combatroie. »
Li papegais s'est tost dreciés :
« Signor, fait il, oiés, oiés !
Jou di que li lousignos ment ;
De le bataille me present :
Je le rendrai ou mort ou pris. »
Son gage tent, li rois l'a pris ;
Et li lousignos saut avant,
Si a au roi baillié son gant
Por la bataille comfermer ;
Et li rois les a fait armer
Sans plus atendre nulle coze.

V. Li hiaume sont de passe roze,
Et li aubierc de primevoire,
Et li escu furent d'ivoire.
Li gambison sont de soussies,
Les ventailles orent lacies
De flors de genoivres ouvrees,
Et de rozes orent espees.
Mout paru bien as garnimens
K'es vassaus ot grans hardemens.
Quant armé furent a delivre,

360 *E* Li c. — 361 *E* p. s'en est d. ; *B* t. levez ; *A* p. sailli en piez ; *C* p. est sus levez — 362 *E* il un poi m'oiés ; *BAC* dist il — 365-6 *F*

Son gage prent, li roi l'a pris,
Qui le rendra ou mort ou pris.

365 *E* r. et m. et p. ; *BA* l'en r. — 366 *A* g. prent, li ; C g. rent, li — 368 *F* r. doné s. ; *B* r. tendu s. ; *AC* Il a — 370 *E* Adont les fait li r. a. ; *AC* Lors les a f. (*C* les f.) li r. ar. — 371-2 *C*

Lor hiaume sont de parse rosse
Et lor haubert de pure rose

372 *B* Lor hauberc s. ; *A* Lor h. — 373-4 *manquent dans A* — 373 *F* de primerole ; *B* Et lor hiaume de ; *C* Et lor escu de primerole — 374 *F* Et lor e. ; *B* Et lor gambison sont de voirre ; *C* Et lor lance de foucherole — 375-8 *manquent dans C* — 375 *F* Et li g. de sousiele (*ou* sousicle) ; *B* Les ventailles orent lacies ; *A* Et lor g. de — 376 *F* S'orent les batailles lancees ; *B* De clous de girofle atachies ; *A* Lor v. furent l. — 377 *E* A fl. de genoivre entrouvrees ; *F* genievre ; *A* A fl. de gevres — 378 *E* De r. furent les e. — 379-87 *manquent dans A* — 380 *C* Es v. — 381-4 *manquent dans C*

Li rois une salle lor livre
A flors painte sanz nulle faille,
La u il feront le bataille.
 Quant ou camp furent li vassal,
De fierté furent paringal :
Il orent les corages fiers.
Li lousignos parla premiers :
« Dans papegais, je vous deffi ;
Et saciés bien trestout de fi,
Jou vous donrai un cols d'espiers,
Et, se vous n'iestes bien couviers,
Jou vous tolrai del cors la vie. »
Lors a l'espee fors sachie,
Si li court sus de randounee,
Asisse li a tel collee
Sor l'iaume a flor, que tout l'estoune ;
Et cil un tel cop li redoune
El cief amont, que d'une part
Li desront le ciercle et depart,
Et bien vous di que mort l'euist
S'Amors soustenu ne l'euist ;
Mais li lousignos par grant ire
L'empaint, et boute, et sace, et tire,
Si c'a tiere l'abat a force ;
Et cil de desous lui s'esforce,
Mais ne puet tant qu'il se relieve :

383 *EF* Painte a fl., biele a grant mervelle — 384 *E* fissent — 387 *manque dans C* ; *E* Il ont mout l. — 388 *F* r. a dit pr. — *Après* 388 *AC ajoutent :* Hardiz et corageus (*C* H. c.) et fiers — 390 *BAC* Et si vous di tres bien de (*C* ci) — 391 *E* d. ja c. ; *F* cop ; *B* cop de pres ; *AC* Que ge vos ferrai ja de pres — 392 *AC* Se v. n'estes tres (*C* mout) b. — 393 *A* Que vos ; *manque dans C* — 394 *E* hors ; *A* s'esp. sus s. ; *C* e. sor levee — 395 *FAC* Seure li c. de ; *B* Vers lui s'en cort de — 397 *E* l'i. amont que ; *F* Sus l'e. ; *BA* S. le hiaume que ; *C* Sor son h. qu'il l'est. — 399 *E* q. d'autre p. ; *AC* Sor le (*C* son) heaume que — 404 *E* Le fiert et b. ; *A* b. et a soi t. — 405 *E* Tant c'... ab. par f. ; *F* t. le giete ; *AC* t. mist a — 406 *E* cil des. l. se resforce ; *B* Li papegaus souz l. ; *A* Mais cil par d. l. s'estort ; *C* cil des. — 407 *F* pot ; *B* que il se lieve ; *A* que se ; C M. il ne

Lors voit bien que ses tors li grieve.
Quant plus combatre ne se puet,
Lors voit bien que rendre l'estuet :
« Sire, fait il, tenés m'espee :
La bataille avés afinee.
Bien vous creant et reconnois
Ke clerc sunt vaillant et cortois
Et ke tous biens en eus souronde
Plus k'en toute la gent du monde. »
Atant les fait li rois lever.
  Ki veïst Florence plourer,
Ses ceveus trait, ses puins detort :
« Deus, fait elle, la mort, la mort ! »

408 *E* Or v. ; *FA* t. le g. ; *C* v. q. — 409-10 *manquent dans AC* — 410 *E* v. que r. li e. — 411 *AC* dist il — 412 *F* a. vos finee ; *C* a. finee — *Au lieu de* 413-18, *E porte :*

Com vencus vous proi et requier
Ne me voelliés le cief trencier. »
Et quant li lousignos l'entent,
Au roi a dit tout erranment :
« Biaus sire, dites vostre loy,
Se j'en ai fait çou que je doi. »
Li deus d'amors respont errant :
« Mout bien et par droit jugemant
Avés furnie la bataille.
Levés sus et saciés sans faille
Ke de cest camp avés l'ounor :
Acuité avés vo singnour,
Le clerc et Blanceflor sa drue.
Florence qui chi est venue
P[our] droit oïr, ke je la voi,
N'a mais en cort ne droit ne loi
Des clers pour chevaliers blasmer. »
Quant l'entent si prent a crier

413 *B* Je v. ; *C* Si v. — 414 *A* clerc *gratté* — *Au lieu de* 415-6, *AC portent*

Et plus sevent de cortoisie
Et mielz doivent avoir amie

et A ajoute :

Que chevalier ne autre gent,
Et ainsi m'espee vos rent. »

415 *B* abonde — 416 *B* toutes les genz — 417 *AC* Adonc les fist — 419 *F* c. et s. p. detordre ; *B* c.ront, s. ; *AC* c. tire, s. p. tort (*C* detort) — 420 *BAC* dist ele

Adonques s'est trois fois pasmee ;
A la quarte s'est devïee.
La s'asamlent li oiziel tuit,
Si l'enfueent a grant deduit ;
En un rice sarcu l'ont mise
Paint a flors, biel a grant devise,
Et une lame sour li missent,
Et ces deus viers sor li escrissent :
« Ici gist Florence enfouie,
Qui au cevalier fu amie. »

421 *C* Adonc est — 422 *F* q. fu d. ; *B A* Et a la q. est ; *C* A la q. est. — 423 *E* Lors s' ; *A* La as. ; *C* La assamblerent li — 424 *FC* Et l'enfoirent a gr. — 426 *E* Plain de fl. ; *F* Peinte a ; *B* fl. et bel a d. ; *A* Par desus une pierre bise ; *C* Une tombe ont deseure mise — 427 *E* Et quant la l. s. ; *F* u. tombe s. ; *B* u. pierre desus m. ; *AC* Et (*C* Et *mq.*) sor lui des floretes m. — 428 *E* Deus v. d'amors s. ; *B* v. desus esc. — 429 *F* Ci est F. ; *BAC* I. est F. — 430 *EC* Q. fu au c. — *Après* 430, *E ajoute :*

Blanceflors arriere repaire,
Tant k'elle vint a son repaire.
Grans fu la joie que li fissent
Si ami, tantost k'il le virent.
Par le païs va la nouvielle
Tout partout, que la damoisielle
Ki dou clerc ot son ami fait
Avoit tout desraisnié son plait ;
Dont je di par mon jugement,
Selonc droit a mon ensïent,
Que celles qu'as clers sunt amies
Doivent iestre les mieus prisies ;
Et cil ki ont oï le droit
Bien pueent dire et s'aront droit,
Puis ke clers vaint le chevalier,
Nus viers clerc ne se puet drecier,
Escuiers, vilains ne bourgois,
Ke clers ne soit li plus cortois ;
K'en clerc est toute honors enclose.
Tout autresi comme la rose
Autre flour passe par biauté,
Tout autresi a sourmonté
Li clers chevaliers, rois et contes ;
Et ci define nostre contes.

APPENDICE II

RÉDACTION FRANCO-ITALIENNE

Langue du remanieur.

Nous avons dit précédemment (voir ci-dessus, p. 240) que le remanieur auquel nous devons ce poème était sans doute un Italien du nord qui n'ignorait pas le provençal. Nous l'avons dit en nous fondant sur certaines particularités de langue attestées par la rime et la mesure des vers, et au sujet desquelles voici quelques précisions.

I. Les rimes. — Une circonstance regrettable empêche de déterminer aussi sûrement qu'on pourrait l'espérer l'origine exacte du poète : c'est que, au lieu d'employer des rimes toujours rigoureuses, il se contente souvent d'assonances. Ainsi : *garçon : amor* 9-10, *ait : part* 153-4, *bella : quinzeinna* 257-8, *primiera : coronea* 261-2, *or : hot* 291-2, *estreveres : entaillieez* 295-6, *smeril : safir* 301-2, *vairs : pars* 305-6, *blanc : avenant* 325-6, *entaillà : crestal* 327-8, *aurïol : amor* 361-2, *di : trig* 409-10, *amor : baron* 495-6, *realté : bec* 505-6 (voir la note), *realté : glotonnel* 549-50, *serenna : lengua* 589-90, *mençongna : honta* 591-2, *gilfac : balde* 691-2. Comment dire, dès lors, de quelle façon sont traitées les consonnes finales ? Les rimes *avis : assiz* 145-6, *olliffanz : anz* 289-90, *tenz : senz* 483-4 prouvent-elles bien la confusion de *s* et de *z* ? La rime *cor (< currit) : amor* 411-2 prouve-t-elle bien la chute du *t* final après consonne ? Que penser de la rime *repenti : ami* 85-6 ? Il est bien délicat, pour la même raison, de reconnaître si l'auteur déclinait ou non régulièrement. La rime *chevalier : vollentiers* 19-20 prouve seulement que l'*s* de *vollentiers* ne comptait pas pour lui (comp. *vollunp-*

tiers : aidier 245-6). La rime *debonnaires : feire* 21-2 est peut-être imputable au seul scribe, qui aura fait un pluriel d'un singulier ; mais celles même qui sont dues très vraisemblablement à l'auteur, et qui prouveraient, ailleurs, la décomposition du système de déclinaison, peuvent aussi bien être considérées comme des rimes imparfaites que comme des rimes régulières : elles n'indiquent donc rien quant à la façon dont l'auteur déclinait (voir 203-4, 211-2, 351-2, 375-6, 435-6, 637-8, 655-6, etc.). Quant à sa façon de conjuguer, les rimes *autroy : croy* 555-6, *departiment : ment* 567-8 sont également difficiles à interpréter.

Ces réserves faites, on peut cependant relever et les attribuer au remanieur quelques particularités linguistiques qui ont leur intérêt. Ce sont les suivantes. Phonétique : *A* étymologique, accentué et libre, ne s'est pas diphtongué dans *man* (*: jugan* 27-8). Dans le suffixe *-ariu*, il est passé à *e*, et non a *ie* (*chivaller : asser* 193-4 ; comp. 249-50, 501-2, 563-4, 617-8, 621-2, 627-8, etc. ; *amer : bachall(i)er* 485-6 ; *amer : malparler* 369-70) ; de même dans le suffixe *-arie* (*aler : vollen-t(i)ers* 735-6) ; de même dans le suffixe germanique *-ari* (*sparver : parler* 698-9). — *A* + *n* est toujours distingué de *e* + *n*. — La rime *briés : dez* 231-2, intéressant le traitement de *e* bref, tonique et libre, se laisse difficilement expliquer ; la rime *corteiz : preiz (< pretium)* 551-2 fournit un exemple du même *e*, suivi de *y*, qui n'est pas diphtongué. — La rime *asser (< serum) : lever* 194-5 en fournit un de *e* long, tonique et libre, qui ne l'est pas non plus. — La rime *drua : enpremua* 613-4 atteste un traitement assez particulier du second *u* de **imprumutare*. — La rime *odir : dir* 303-4 fournit un cas intéressant d'apocope. — Morphologie : Il faut noter essentiellement le participe *legit* (*: escript*) 233. — Syntaxe : Un exemple certain d'emploi du cas sujet au lieu du cas complément est fourni par la rime *oil : orgoil* 655-6, un exemple d'emploi de l'indicatif au lieu du subjonctif par la rime *chivaler : fier* 647-8. — Vocabulaire : Nous relèverons ici, en renvoyant à l'index de notre édition, les mots : *amanza* 130, *baudinella* 190, *cardalinna* 565, *franguel* 506, *merllion* 518, *trig* 410. Les mots *migia* 311, *brussez* 435, *perniz* 511, 645, qui auraient pu, sans inconvénient pour la rime, être remplacés par *demie*, *bruslez*, et *perdiz*, ne sont pas nécessairement imputables à l'auteur.

II. La mesure. — L'étude de la mesure permet de mettre en relief un certain nombre de faits. Ce sont, au point de vue phonétique, les suivants : l'absence d'*e* à l'initiale des mots *smari* 167 et *smeril* 301 ; — la persistance de la protonique non initiale dans *meraveilla* 413, 455 et *saverai* 428 ; — la persistance de la voyelle finale dans *seira* 364, *cinque* 725 (comp. *senza* 194) ; — la finale vocalique à la 3e personne du singulier dans les formes verbales : *isse* 718, *aie* 105, 233, *av(e)rea* 598 ; — la forme apocopée *dir* 156, 625 ; — la finale consonantique à la 3e personne du singulier dans *gaagnet* 597 et *chantet* 745 ; — la forme *seiz* de la 2e personne du pluriel 528 ; — les formes trissyllabiques *degnïés* 181 et *tardïéz* 533. — Au point de vue de la syntaxe, on peut noter : que les règles de la déclinaison ne sont pas toujours respectées : ainsi, *nullui* 563 sert comme sujet ; — que l'emploi des modes des verbes offre du flottement et que *vait* 136 fournit un exemple d'indicatif là où on attendrait le subjonctif. — Au point de vue du vocabulaire, il y a lieu de relever, en renvoyant à l'index, les mots : *baldinela* 661, *borjers* 164, *qardarinna* 507, *cinta* 273, *cola* 305, *entro* 24, *franguel* 555, 565, *ne (< inde)* 106, *petoros* 506, *seira* 364, *senza* 194, *strapenssiz* 167, *vist* 455.

Il convient d'observer la façon particulière dont l'auteur use de l'élision et de l'hiatus. Il élide, comme il est naturel, non seulement l'*e* muet final, mais l'*a* et *o* atones, et aussi l'*i* du pronom complément *li* 561, 620, 639 et de *qi*. Cependant, son texte n'offre pas d'exemple d'élision italienne bien caractérisée et les cas qu'on en pourrait relever sont douteux. Ce sont : *entendra en* 215 ; *ferai ayci un* 231 ; *pora adeviner* 421 ; *laisserai aici entrer* 422 ; *bealté a* 514. En revanche, les exemples d'hiatus singuliers sont nombreux, semble-t-il, d'une part après des monosyllabes, non seulement tels que *ni*, *si*, *se*, *que*, *je*, *ce*, mais aussi tels que *de* 36, *sa* 652, d'autre part après les finales atones de mots plurisyllabiques, tels que *unna* 47, 67, *mie* 110, *lunne* 212, *mulete* 283, *faza* 316, *seira* 364, 746, *follia* 484, *rossa* 490, *amia* 658.

On notera, enfin, le très grand nombre des exemples d'enclise offerts par le texte. On les trouve : pour *le*, aux vers 190, 195, 204, 260, 506, 507, 512, 514, 517, 522, 554, 574, 614, 638, 642, 657, 664, 701, pour *li* aux v. 228, 446, 661, pour *me* au v. 197 (*moi* 425), pour *te* au v. 648, pour *en* aux v. 696, 720, 735. Peut-être en existe-t-il

aussi pour *ne* (et *non*) aux v. 400, 551, 612, 673, 694, et pour *la* aux v. 70, 515, 540, 565, 572, 707, 708.

Au total, il apparaît qu'on a ici affaire au langage hybride d'un auteur qui tâchait d'écrire le français, mais qui le parlait d'une façon impure et en y mêlant des italianismes et des provençalismes. Les graphies, qu'il nous reste à examiner, présentent le même mélange.

Graphies.

Presque certainement, les particularités précédentes sont imputables au remanieur. De celles qui vont suivre, et qui sont nombreuses, il est bien difficile de dire lesquelles reviennent à ce remanieur, lesquelles au copiste. Dans cette incertitude, nous les avons groupées sous le titre général de *Graphies*, afin de ne pas préjuger de la solution d'une question très embarrassante dans ses détails. Le titre de *Graphies* lui-même ne manque pas d'inconvénients : un bon nombre des faits dont il s'agit ont, non seulement une valeur graphique, mais une valeur linguistique, et impliquent, de la part de celui qui écrivait, certaines habitudes de parole. Toutefois, nous avons cru pouvoir l'adopter, tout en en marquant l'impropriété relative, parce que notre dessein n'est point ici d'étudier la langue du scribe, mais seulement de signaler, d'un point de vue tout formel, certains traits par quoi notre manuscrit diffère des manuscrits français et dont le relevé peut faciliter la lecture et l'intelligence du texte.

Ces traits, les voici.

Phonétique. *Voyelles.* — *A* atone, pro- ou post-tonique, tient la place de l'*e* atone français dans un grand nombre de cas (*possanza* 11, *horant* 31, *oevra* 36, *jentament* 44, etc.).

A étymologique, tonique et libre, s'est conservé intact dans *qual* 97, 660, *entaillà* 327, *sanna* 356, *sab* 423, *sa* 460, *tal* 546, *saz* 672, *fa* 679.

Il en est de même, à l'initiale, dans *chamissa* 619, 661, [*mal*]*aor* (< *malum agurium*) 642, — à la protonique non initiale, dans *amador* 50, *prestaor* 636, *enprestaor* 641.

L'*a* du suffixe *-ariu* est noté tantôt *ie* (*primier* 48, 163), tantôt *e* (*primer* 72, 394, *diners* 637, *parller* 704, etc.).

L'*a* précédé d'un *y* est noté *e* dans *plaider* 726.

La graphie *ai*, correspondant au français *a*, se trouve dans *mainteuz* 33, *paille* (< *pallidum*) 83.

La graphie *an* tient fréquemment la place du français *en* : *an* (< *inde*) 43, *sovant* 51, *talant* 52, *isnellemant* 141, *pressant* (< *praesentem*) 142, *jujemant* 219, *tallant* 241, *cortoissemant* 242, *seüremant* 466, etc.

La diphtongue initiale *au* a été conservée dans *autroy* 555.

E étymologique, bref et tonique, est demeuré sans diphtongaison dans *pe* (< *pedem*) 301, *rem* 308, *ben* 423, 427, 721, *fer* (< *ferum*) 524, *pres* (< *pretium*) 547, 626, *ateng* 648.

E étymologique, long et tonique, a été conservé intact dans *tres* 490.

La diphtongue *ei* tient la place d'un *e* français dans *neiz* (< *natus*) 168, *eindemain* 179, *ceindre* 437, — d'un *e* italien dans *teing* 587.

Elle tient aussi la place de la diphtongue française *ai* dans *feire* 202, 365, 696. 728, *quinzeinna* 258, *pleissir* 366, *pleit* 482, *feit* 489, 724, *reisson* 654, 667, 702.

I étymologique, long et tonique, se présente sous la forme *e* dans *el* (article) 517, 649, *el* (pronom) 570, 624, *quello* 570.

I étymologique protonique a été conservé sans changement dans *primier* 48, 163, 285, 394, 535, etc., *intendez* 87, *intailliez* 298, et dans le proclitique *in* 649. — Un *i* initial se rencontre dans *diniers* (< *denarios*) 165, 637, *chivauche* 385, *chivaler* 502, 678, *chivaleria* 558, *dritura* 688.

O tient fréquemment la place de l'*e* atone français à la finale des mots masculins.

Oi tient la place d'un *o* français dans *cointer* 92, *moillent* 406.

U tient la place d'un *o* (ou d'un *ou*) français dans *buxart* 8, *hu* (< *ubi*) 148, *super* 177, *mult* 230, 306, 317, etc., *unques* 284, 419, 456, *tun* 435, 438, *unbreta* 458, *sunt* 165, 469, *sun* 463, *muntunt* 473, *volluns* 482, *colunb* 685.

Chanberera 200, *meraveilla* 413, 455, *averea* 598 fournissent des exemples de protoniques non initiales conservées.

Une voyelle atone finale, qui manque au français, figure dans *senza*

194, *sote* 197, *enpressente* 209, *convenente* 225, *bone* 230, *perde* 265, *blanche* 269, 331, 333, 357, 474, etc., *faita* 413, *desoure* 416, *mento* 499, *poinge* 561, *jele* 701, *cento* 725, *ceste* 730.

Elle manque, au contraire, dans *damissel* 87, *dir* 126, 156, *merl* 381, 512, 645, *un* 404, *feir* 529.

La voyelle prothétique du français devant *s* + *cons.* manque dans *stornel* 579, 589, *sparver* 697, 701, 725.

Consonnes. — *C* étymologique intervocalique a été conservé intact dans *significance* 263, *significa* 275. Il est passé à *g* dans *jugan* 28, 43, *negun* 278, *asegura* 690.

D étymologique intervocalique a été conservé intact dans *odir* 303.

Dy étymologique est noté *gi* dans *migia* 311, *g* dans *mig* 403, *z* dans *sezo* 199, *tarze* 345.

Un *h* initial figure fréquemment dans les formes *hont* 12, *horant* 31, *hayent* 164, *hot* 292, 335, 358, 471, *hy* 22, *hu* 148, *hautre* 150, *hor* 255, 313, *hi* 329.

N tient la place d'un *m* français devant les labiales dans *anbas* 147, *cenbel* 150, *senpre* 154, 155, *enpronter* 186, *vollunptiers* 245, *anblant* 309, *anbedeus* 343, *senblanz* 374, *onbra* 448, *onbreta* 450, *remenbrança* 594, *colunb* 685.

La nasale finale est notée *m* dans *chascum* 215, *paom* 341, *esperom* 342, *enclim* 453, *latim* 454, *confanom* 514, *roncim* 638, *fim* 699, 700.

Qu français est le plus souvent réduit à *q* dans *qant*, *qi*, *qe*.

R tient la place de la finale *l* dans *rosignor* 285, 451, *leinzor* 194, *faldestuor* 477.

Un *r* épenthétique à l'italienne se trouve dans la forme *jostrer* 560, 593.

T étymologique intervocalique a été conservé sous la forme *d* dans *amador* 50, *pradel* 261, 271.

Vy étymologique est noté *v* dans *servent* (< *servientem*) 174.

X tient fréquemment la place d'un *is* français : dans *buxart* 8, *baxer* 51 (*baixer* 391), *cortexia* 118, *prexier* 537, (*raixon* 672).

Z tient très ordinairement la place de l'*s* français à la finale. Il sert aussi à noter *ss* dans *laze* 297, *faza* 316.

Un fait particulièrement notable est le redoublement des consonnes :

de *l* dans *parolle* 5, *villain* 9, *vollentiers* 20, *sqolle* 224, *pocelle* 227, *tallant* 241, *solleil* 260, *challor* 267, *qollor* 268, etc. ; — de *n* dans *lanna* 35, *villanna* 36, *unna* 258, etc. ; — de *s* dans *cortoissie* 1, *propensser* 3, *conssoil* 230, *baissa* 238, 243, *consseillier* 240, *bessoing* 246, *dessenor* 248, etc.

En revanche, on relève les formes telles que *penes* 38, *asez* 57, *poroie* 92, *poroit* 112, 330, *laiserai* 116, *metre* 170, 282, *pora* 421, *porai* 426, *queronz* 219, *vorés* 279, *piera* 236, *peron* 457, *guera* 583, *tera* 584, *asiz* 742.

Les consonnes finales du français manquent souvent : le *t* après une nasale dans *van jugan* 28, *devien* 83, *tan* 133, *gran* 158, 348, 494, 591, 734, *pristren* 339, *coman* 461, *son* 676 ; — le *t* après l'*s*, notamment dans les 3es personnes du singulier des verbes, *fos* 61, *dis* 220, 623, *es* 259, 437, 561, 669, *peiz* 539, 683, *maldis* 644, *miz* 740 ; — le *t* encore dans *mol* 7, 31, 89, 349, 744, *salu* 386, *cor* 411, *vol* 541 ; — l'*l* dans *lea* 75, l'*s* dans *poi* 242.

On rencontre très fréquemment l'agglutination des articles, prépositions, conjonctions avec les mots qui les suivent. Elle est attestée par le redoublement de la consonne initiale de ces mots : *laffin* 226, *lasselle* 287, 331, 606, *lissorselle* 293, *lassinple* 371 ; — *quisset* 3, *qessoit* 10, *quello* 570, *issunt* 460, 519 ; — *nullom* 675 ; — *asson* 217, 241, *assa* 633, 658, *allesqolle* 224, *della* 442, *enssa* 352, *ennaprés* 729 ; — *elle* 214, 323, *nissa* 91, *niffellonia* 122, *nesse* 345, 476, *nenssa* 460, *silli* 130, 219, 225, 620, *sillor* 418, etc.

Morphologie. — Le scribe laisse nettement paraître qu'il n'a aucun sens de la déclinaison : il distribue les *s* de flexion au petit bonheur ; il se sert des formes *Deus* 49, *dez* 216 comme de cas régimes singuliers ; il emploie constamment la forme *li* de l'article là où il faudrait *les* ; il prend *cesti* 31 pour un pluriel féminin, *cist* 580 pour un régime pluriel, *trestuit* 131 pour un singulier, *tuit* 729, 741 pour un cas régime ; etc.

Pour ce qui est des pronoms, on remarque surtout l'emploi de la forme *ne* (< *inde*) au lieu du français *en* : 76, 106, 137, 167, 256, 529, 598, 676, 714, 715.

Pour ce qui est des verbes, il en faut d'abord noter les terminaisons personnelles : 1e pers. *jagi* 197, *sezo* 199, *sum* 243, *son* 244, *hoit* 419,

fera 699 ; — 3e pers. *celleroie* 53, *verroie* 54, *aie* 105, 233, *averea* 598 ; — 4e pers. *serem* 216, *devem* 379, *avem* 483, *prenenz* 211, *laisseron* 392 ; — 6e pers. *ant* 22, *an* 711, 714, *horant* 31, *van* 28, *vant* 310, *istant* 352, *remiront* 45, *sereont* 52, *chantont* 362, *muntunt* 473, *esqoltont* 384, *aleront* 395, *mennont* 398, *entendiront* 470, *furont* 525.

Il faut, en outre, relever les formes *estoit* (= *estuet*) 170, 180, 196, *stà* 227, 606, *seiz* 528, *plaquest* 49, *vestie* 35, *tornasse* 592 (comme 3e pers. du sing.), *vaille* 642 (comme indicatif), *fussiez* 673 (comme 2e pers. du sing.).

Pour ce qui est des adverbes, il est notable qu'ils sont souvent dépourvus d'*s* final : *poi* 242, *ver* 385, *volunpter* 558, *miel* 690, *volentier* 702, *defor* 457, *for* 464.

Syntaxe. — Les particularités syntaxiques, aisées à reconnaître, ne font pas obstacle à la lecture. On remarquera, par exemple, les propositions subordonnées de comparaison introduites directement par la négation *non* au lieu de la conjonction française *que* 108, 538, 622 ; — le genre masculin de *collor* 82 ; — l'emploi de l'indicatif *vait* 136, là où on attendrait le subjonctif ; — l'emploi du passé *hot* 389, là où on attendrait le présent ; etc.

Certains des traits phonétiques que nous avons relevés en étudiant les graphies conviendraient assez bien au lombard, plusieurs (et aussi quelques formes relevées à l'Index) au provençal.

Établissement du texte.

Bien que, dans la plupart des cas, une légère modification suffise à faire rentrer les choses dans l'ordre, il est difficile d'assurer qu'aucune des irrégularités métriques présentées par le texte du manuscrit n'est imputable au remanieur et que toutes incombent au scribe. Ce que nous avons dit de la langue de ce remanieur le signale comme un écrivain de qui on ne doit pas attendre une grande correction. Il nous a paru imprudent, dans ces conditions, de rejeter d'autorité au bas des pages des leçons qui, toutes défectueuses qu'elles sont, ont été peut-être primitives dans l'adaptation. Cependant comme il ne faut faire

gratuitement injure à personne, — et il se peut que, cédant à ce scrupule, nous ayons fait trop de crédit au savoir de notre auteur, — nous sommes-nous servis de certains artifices pour indiquer les moyens par lesquels la mesure du vers pourrait être rétablie. Nous avons mis entre parenthèses les éléments dont nous proposons la suppression, entre crochets ceux dont nous proposons l'addition ; nous avons imprimé en italiques ceux pour lesquels nous proposons un changement en notes. En tous les cas où cela était possible, nos corrections s'inspirent des passages correspondants des rédactions françaises. Tel qu'il est, notre texte offrira tout à la fois une idée rapide et claire de la lettre même du manuscrit, de ses incorrections, et des moyens par lesquels on peut rétablir le poème en une forme plus régulière.

Il y a peu de choses à dire sur la façon dont les abréviations ont été résolues : *&* l'a été en *e*, — *ml't* en *mult*, — *p* barré en *per*, — *chr* barré en *chivaler*, — 9 en *con*, conformément à ce qui semble avoir été l'usage le plus ordinaire du scribe aux passages où il n'abrège pas. — Nous n'avons pas cru devoir tenir compte de la façon dont le scribe coupe ou agglutine les mots quand cela est le fait d'une simple ignorance ou fantaisie individuelle ; mais, quand il s'agit de particularités explicables par le dialecte qu'il parlait, nous avons respecté ses procédés. — Nous n'avons employé d'accents que pour marquer, en syllabe finale, le caractère tonique de l'*a*, de l'*e* et de l'*o*.

I. De cortoissie e de barnage [f° 7 v° b]
Ot il assez en son corage
Quisset lo conte propensser
Qe je voz voeil (p)repressenter.
En sa parolle defendoit
Cil qi prefunt *l'*entendoit,
Qi cest *voir* set mol bien se gart
Et no lo conte a hom buxart,
Ni a villain, ne a garçon,
Qar il ne seuvent qessoit amor ;
Amor si est trop grant possanza,
A voz celz qi hont grant vaillanza.
Quant hom fait a cellui (a)plaissir
Qi non *f*ait *h*om sun cuer tenir,
Quant hom le fait, (com hom) si es perdus,
Q'i[l] est de ling de malastruz.
N(e)' a losenger n(e)' a *veritaor*
Non doit hom dire rien d'amor,
Maiz a clerc o a chevalier
Lo doit om dire vollentiers,
E a polcelle(s) debonnaire(s),
Qar celle(z) hy a(nt) auques a feire.

II. *Entranz guer*, per un matin,
Does pulcelles entr'un jardim
Esbalneant per la verdor
E s'enbracent per fim amor.
Elle se pristrent (a) man a man,

2 On peut penser à lire *Ot cil*, leçon que suggère le texte français. — 3 Corr. *Quisset* — 6 Corr. *pr. i ent.* — 7 Corr. *vers* — 8 Corr. *Que* — 9 On peut penser à corriger *garçon* en *vanteor* — 10 Corr. *Qu'* — 12 Corr. *Et volt* (?) — 13-16 Le sens de ces vers me reste obscur. Je corrigerais, au v. 54, *fait hom* en *sait com* (ou *haut*), et j'entendrais : « Quand on veut plaire à celui qui ne sait tenir son cœur haut, quand on le fait, c'est peine perdue, car il est de la race des brutaux. » — 17 Corr. *ventaor* — 23 Je ne sais comment corriger *Entranz guer*, évidemment défectueux. — 25 Il faut considérer *Esbalneant*, non pas comme un participe, mais comme un indicatif présent à la 3e personne.

Per le jardin s'en van jugan.
De cordoan furent chauceez,
A bon fil d'or menu treceez.
Cesti horant bliaut mol blanz,
Estroitement lacé(e)z per (lez) flancs.
De (deuz) mainteuz furent aflubeez
A bon *freis* d'or menuz *fressees.*
No sunt vestié de draps de lanna
Ni de oevra qi soit villanna :
Qotes horent de v(e)raie amor,
E lez penes furent de flor,
Les estaches (furent) fermes e fors :
(E) bon baissier les fait por (fin) amors.
A pulcelles de lor jovent
Convient mult bien tel garniment.
Per lo jardin s'an vont jugant,
Anb[e]doiz jentament corant.
Ellez remiront lors jenz cors
Que horent adobé mui fors.
L'unna estoit corteissa e sage,
Qi tot primier dist son corage :
« C'or plaquest (a) Deus nostre seignor
Q(e)' ici fussent nostre amador,
Qe noz poreonz baxer sovant [f° 11 a]
Tant con sereont (le) lor talant,
E l'una l'autra celleroie
De ce qe faire la verroie. »
Ço dit l'autre : « Voz dites voir :
Maiz valt amors qe granz savoir. »
Asez (por)parlerent celui jor
E de savoir e de follor :
Unca ne vistes mielz parller
De cortessia ne d'amer ;
Maiz, ainç qe prima fos sonea,
Mult fo mala lor dessev(e)rea :
Derota fo (la) lor conpagnia,

32 Le vers peut être également rétabli en supprimant *per* et en laissant subsister *lez* — 34 Corr. *treis* et *tressees.* Pour ce mot de *treis* qui est ici supposé et qu'il faut traduire par « brin », voir le *Roman de Troie*, v. 5112, passage avec lequel il faut mettre en parallèle celui des *Sept sages*, édit. Keller, v. 747. — 42 Il est permis par le ms. de lire aussi bien *cel* que *tel* — 59 Il est difficile de dire s'il ne faut pas corriger en adoptant un *Onc* monosyllabique et un *vistes* trissyllabique.

Lor amor e lor druaria.
De lor corage furent serees
E de parler furent senees.
L(e)' unna hot a nom Blanchaflors,
Que toz tens *e* joia d'amors ;
E l'autra si a nom Florenssa.
(E) per cella encomençà la tenssa ;
Qe celle prime Blancheffor
Parlla *primer e* por amor :
« Or me dites, ma damoisselle,
Qe tant per estez prou e belle,
Del vostre amor lea[l] e bon
A qui n'avés [vos] fait le don ?
Qant vo(stre) cuer m'avroiz descovert
E qi (voz) amés dit en apert,
E je del mien vos conterai
E tot le voir voz en dirai. »
Qant l(e)' oy la belle Blancheflor,
Toute tresmue son collor :
Paille devien e puiz vermeilla,
Qe ne li fu (paz) mie merveilla.
De zo tote se repenti,
A dire prist por son ami :
« [Ma] damissel, or m'intendéz
De zo qe demandés m'avés :
(A) un cortoiz clerc qe mol m'agrea
Ai ge tot mon amor donea :
Sa belté nissa corteissia
Ne voz poroie cointer mia.
Or voeil, damoissella Fllorenssa,
Qe m'arendéz ma covenenssa,
E dites moi a quel seignor
Avés domnés le vostre amor,
[A] qual hom ni de qual mestier,
Se il est clerc ou chivaler. »
— « Damoisselle, clerc n(en)' est il mie,
Maiz a apris (l'art de) chivalerie.
Un chivaler prouz e cortoiz [f° 11 b]
Est mon ami, bien est siz moiz.

68 Ms. *cioia*. Corr. *ol joia* — 72 Corr *primere* — 79 *E* marque ici le commencement de l'apodose. — 84 Corr. *Ce*

Ge l'ai trasmiz per mon messages
Moi et m'amor e mon corages,
Et, se je sai qu'il m'aie chiera,
Ge ne serai e balda e fiera ;
Que mielz val[en]t *le* chivaler,
Nom *fait le crelc* por fin amer. »
Dist Blancheflor : « A voz qe monta ?
Ge ne mel tieng mie a honta.
De cui qe je voeille [a]amer,
Nullz hom ne m'en poroit gaber.
Se g(e)' ai un corteiz clerc veü
De cui (je) vuella faire mon dru,
Por chivaler ni por dunzel(z)
Nen laiserai l'amor de cel(z).
Il est bien droit que je le die,
Q(e)' il maintient tota cortexia.
Maiz vos sereiz plus mal venua
Se voz estes de cellui drua
Qui ne redota tricheria
Ni traïsson niffellonia,
Ni no porta verté ni fei.
Cellui améz voz mielz, zo crei. »
Non i tarda noient Florenza,
Isnellament a dir (en)comenza :
« Lo mien ami vait a l'estor,
Silli sovient del(e) mien amor ;
Poing son cheval, (e) *blandist* sa lanssa,
Silli remenbra de s(a)' amanza ;
Trestuit le jor por mi se clama :
Ce est la chosse qu'il plus ama.
Por moi porta tan ferm(e) corage
Q(e)' il non est hom de tel paratge,
S'(en) encontre lui ossa torner,
Q(e)' il ne li vait tel cot donner
Q(e tot de plain)' en tera ne le fait ferir :
Nulla vertu nel(le) pot tenir.
Por la resne prent lo destrier
E livra l(o)' a son escuier
E manda li isnellemant
Qe il en faza a moi pressant.

103 Il faut ici considérer *l'* comme un régime non pas direct, mais indirect. — 107 Corr. *li* — 108 Corr. *font li clerc* — 129 Corr. *brandist*

Cel doit avoir ma drueria
Qui por moi fait chivaleria.
Maiz vostre amiz, zo m(e)' est aviz,
Enssa *chostra* stà assiz,
Con anbaz manz tient un saltier
Hu il recorda son mestier ;
Torna e retorna cella (a)pell,
Q(e)' il non seit faire hautre cenbel. »
Dist Blancheflor por maltallent : [f° 11 c]
« De ce ne voz van[t]és noient :
Se il est nulz hom *qi mal ait*,
Le chivaler senpre y a (sa) part ;
Que il stà senpre en poverté,
Bien le poéz dir por ver(i)té.
Lo chivaler vait al(lo) tornei,
Devant li vient un gran conrei ;
Dont li convient denier enprunter
Dont il se possa conreer.
Nissor saffoi nissor *sament*
Nellor vuellent croire noient,
Se il n(i)' y met primier l'ostage
Dont li borjers hayent le gage :
Qant li diniers li sunt failliz,
Adonc se tient por mar bailliz,
Smari ne stà et strapenss[e]iz
E maldit l'ore qu'il fu neiz ;
Per follz se tient e non por sage ;
Adonc l(i)' estoit metre le gage :
Vait a s'aberg a la foiea
Por enpegnier lassoe espea ;
Seuz esperonz et puiz son frein
Per son servent (le) tramet(ent) por faen :
Son roncinel non manja *allonna*,
Yzo chiet mort en lassemainna ;
L'etriers donne per un super,
E lassella per un dissner ;
A l'eindemain, qu'il n'a qe prendre,
Adonc l(i)' estoit son destrier vendre,
Qe voz ne li degnïés dire :
« Venéz avant, ami, bel sire ».

146 Corr. *chaedra* — 153 Corr. *de mal art* (?) — 159 Corr. *Sil (= Si li)* — 161 Corr. *sarment* — 175 Corr. *avainna*

Maiz de ce ne me repent mia :
[Uns] belz clers a ma drueria,
E mielz valt qe lo chivaler :
(Qe) ne li a bessoing d(e diner)' enpronter,
Qe cel me donna le mantel
Dont valent (plus de) cent souz li taissel,
E cel mi donna la gonella
E le bon bliaut de baudinella ;
(Et) de cordoan me fait chaucier
E me donna, quant m(oi)' est mestier.
Maiz l'amia del chivaler
Senza leinzor s'en vait asser,
E le bien matin, a son lever,
Son qur l(i)' estoit a desplumer ;
Maiz je me jayi sot(e) ma cortinna
Tant jentament conme reïnna ;
Le jors me sezo en ma *charera*,
(E) devant moi (e)stà moie chanb(e)rera :
(Qe) tot jor pensa de moi servir, [f° 11 v° a]
E (de) feire tot a mon plaissir.
Mez se ci foz un hom lealz
Qui connoisse(z) le bien e le mal,
Dama Fllorenza, il jugeroit,
Mon essïant, qe je ai droit. »
Ce dit Florença ailossengnee :
« De ce me tieng per mal *paree*
Qu'il nen est a ore *enpressente*
Qui (a) noz feïst le jugement ;
Maiz prenenz respit aici
De cest lunne a XV di.
Aussi con diz le(sso) rossignol
Elle stornel e l'aurïol
E chascum l(o)' entendra (en) cel jor,
Et nos serem al dez d'amor ;
E quant (nos) seronz asson chastel,
Ou seront [tres]tuit li oissel,
Silli queronz le jujemant. »
Dis Blancheflor : « E je l'entent. »

194 Entendre : « va se coucher le soir. » — 196 Il s'agit des plumes de la couette qui se sont collées à son corps. — 199 Corr. *chaiera* — 201 On pourrait maintenir *Qe* en admettant l'enclise de *moi*. — 208 Corr. *paiee* — 209 Corr. *hom pressent* — 216 Pour l'emploi de *Et*, même observation ici qu'au vers 79.

De celz respit ffoi en plev[i]rent
Et en aprés se departirent.
Blancheflor non est mie folle :
A son ami vait allesqolle,
Silli conta le convenent(e),
Laffin e le començament.
La pocelle li stà devant,
(E) li clers li respont en riant :
« Ma douce amie, per ma foy,
Conssoil avroiz mult bon(e) da moy ;
Qar vos ferai (a) yci un briés
Qe (vos) porterés devant le dez,
E, devant qu'il l'aia (demi) legit,
Il sara (bien ce) que (je) li ai escript. »
El prist l'atrait del seel
Et la piera del son annel,
(E) si le donnà a Blanchefllor.
(E) troiz foiz la baissà por (fin) amor.
(E) Florença s' (en) entre en un vergier
A son ami per consseillier.
Troiz foiz la baissa asson tallant
E poi li dit cortoissemant :
« Sire, je sum [la] vostrra drua,
(E) per consseiller son ci venua. »
— « Ma dolça amia, vollunptiers
A cest bessoing vos voeil aidier.
Ne vos dira le dex d'amor
Chosse qi (a voz) torne a dessenor
Per ce qe [il] posse pensser
Qe vos amoiz un chivaler ;
E [si] voz doing le mien anel [f° 11 v° b]
Ou est assiz un mirabel :
Adéz quant vos le porterés
De mon amor vos (re)menbreréz. »
Hor a Florença l'anel pris,
Asson ami n'a fait un riz,
E per amor qu'ela e bella
Si la baissà unna quinzeinna.

III. Blanchefllor es corteissa e bella

230 Le tilde est placé de telle façon qu'on peut lire aussi bien *boen* que *bone*. — 257 On pourrait, plutôt que d'admettre un hiatus après *ela*, penser à lire *que la* [*s*]*e*[*it*] *bella*.

Con el solleil, quant el ramella
Jusque au pradel en vient primiera :
De flor de liz est coronea :
(Le) liz est d'amors significance,
Qe nulle flors non est plus blanche,
Ni non perd(e) onques sa beltés
Ni per yver ne per estés,
Ni per froide ne per challor
Ne *pert* onques son qollor.
Per un sentier de blanc(he) avoile,
Bien entaillé per grant estoire,
Jusqu'al pradel i vint Florença
Por atendre la convenenza.
Entor sa cinta avironea,
De flor (e) de rossa est coronea :
Einsint significa (de) la rossa :
(Cil qi) d'amor de chivaler es qossa.
Florenza dist a Blancheflors :
« Ge ne vos quier negun secors,
Maiz vos semonz se vos vorés
Aler al plait, si con savéz. »
Blancheflor soi servent apelle,
Qe il vegnant metre lasselle
A la mulete al pei d'or :
Unques nulz hom ne (la) vit meillor.
Lo rosignor i vient primier,
[En] aprés y vient le sparvier :
Missen lo frein e puiz lasselle
Aissi con diz la tortorella.
Li arzonz ffurent d(e)' olliffans,
(E non fu) fait(e) passé ot .CCCC. anz ;
Lez alvez furent de fin or
Qe Apolloine tant chier hot ;
Lissorselle fu d'un brun paille,
Feez le firent en une salle ;
Sorjanz firent lez estreveres
A esmeraudes entailliez.
Lo merle (li) laze lo peitral,
D'or est intailliéz (e) con crestal(z).
Doi falcom pristrent la pulcella

268 Corr. *perdra* — 294 Vers faux, pour lequel une correction légère n'est pas suffisante.

Si la mistrent suz en la sella.
A chascon pe (i) ot un smeril [r° 11 v° c]
Qi li met (un) espron d(or ou est)' un safir.
De la mulle(ta) poéz odir,
Qar de meillor ne vos sai dir :
La cola ot sors e le col vairs,
Mult est belle de totes pars ;
Tant (s'en) vait [de cors] la maitinea
Que rem n'abat de la rossea.
Quant la muleta vait anblant,
Lez chanpanet[es] vant sonant :
Per troiz liuez et migia
Podroi(en)t [s']oïr la mellodia.
Hor est Blancheflor adornea ;
E Florenza s'(en) est porpenssea
E reclama le dex d(e l)'amor
Qe li faza un jent secors.
Mult fu corteiz lo [de] d(e l)'amor
Per ma Florenza la genssor,
Si li tramist un pallefroit
Qe mui [fu] bel e bien anbloit :
Anc ne fu veü nulle beste
Qui tant eüst avenant teste
Elle poil e lez oreillez.
Touz la regardent a merveillez.
Sor est, vermeille, e vert, e blanc(he),
Si hot un frein mult avenant :
Mult fu bel e bien entaillà
Con [e]smeraude e con crestal ;
Pierres hi ot de tant collor,
Nul poroit conter un meillor.
Lassella fu d'un blanc(he) avoille
Qe fu jent fait(a e) per grant estoire ;
D'un blanc(he) paille fo li sorselle,
Sil(e) fist dame Helleynne la belle :
Hor hot palefroi conreé
E jentement appareillié.
Fllorenza apellà l'aurïol
E son conpaing lo rossignol :

301 On pourrait conserver *i* en admettant une élision italienne. — 323 Même observation que pour le vers 294. — 328 Il paraît nécessaire de rétablir un *e* au début de *smeraude*, à moins d'admettre un hiatus après ce mot.

[I]cil dui pristren la polcelle
E la mistrent suz en lasselle ;
En aprés y vient le paom
Qui li lace *l*'esperom.
  Anbedeu(e)s sunt a l'anblaüra
E (v)ant conrei a lor messura.
Blancheflor nesse tarze mia:
La mula point per cortessia,
Florenza point son pallefroi :
Anbe chevauchent a (gran) des(t)roi
Per un vergier mol bien flori,
D'erbe(z) e de fueillez bien garni :
Tos tens y a fueillez e flors [f° 12 a]
Qu(e)' adés istant enssa vallors.
Emi le pre tot en pendant,
Tot [en]droit envers [le] levant,
(E) illueq(ues) sorjoit unna fontaina
Qe li autor dient qe (est) sanna.
Lez espondes sunt de blanc(he) mabre,
E desuz hot planté un albre :
Sor li ramel de l'albre sont
Doi auxel que per (fin) amor chantent.
Lo rossignol e l'aurïol
Chantont andui del de d'amor,
[E] si dient en lor latin
Qe la seira e lo matin
Se doit penner de (feire) cortessia
Qui bien voelt pleissir a s'amia ;
Cortoissia mont (la) doit amer,
E de mal dir(e) se doit (hom mult) garder ;
Maiz nulz hom[e] non doit amer
Qui soit villain ne malparler.
Zo dist lassinple tortorella :
« Tos tenz doit l'en servir polcella,
Qar celle est [mult] bien avenanz
E tos jors mostra bel senblanz. »
Sor tos li oisselz dit li gai :
« Or entendéz qe je dirai !
A bachallier que n(on)' a amia
Fait laida villania ;

342 Corr. *un* — 359-60 Il est bien probable que ces deux vers, qui ne riment point, sont altérés. — 378 Même observation que pour le vers 294.

Nos nol devem paz consentir,
Mais i devonz trestug venir. »
Zo dist le merl isnellemant :
« Certes, ci a bon jujemant. »
Aqi chantont tuit li oixelz,
(E) si lez esqoltont deuz donzelz.
Ver elz chivauche Blancheflor ;
Salu lor dist del des d'amor.
Aprés lor dist corteissemant :
« Nos le savonz bien finemant,
Maiz ci devant hot un passage
U(nde) nos prenderons lo peage :
Se vos vollez, per un baixer
Vos laisseron oltra passer. »
Dist Blancheflor : « E je l'otroy ;
Or en venés primer a moy. »
Si aleront andoi baissier
Per le peage desrainer.
Solle s'en vont per le bosqaje
Qe no i mennont conpaignage.
Chascunna porta unna rossa,
(E) per ce ne tement mala chossa.
De la foresta yssent a mei di [f° 12 b]
E poiz vienent e(n)l(e) chanp flori :
En mig del chanp, quant est rossea,
Coroit un aigua afillea
Si q(e)' y mollent qatre mollin :
Li deuz moillent poivre e comin,
Li tiers gienger e galengal
E pig[ment]o e citoal,
[E] li qart mol(lun)t [a] chascun di
Quinze *moia* de bon trig ;
E l'aigua de cel chanp si cor
En le chastel del dé d'amor,
[Qi] mult est fait(a) a meraveilla
D['un]e pierre(s) verde e vermeilla ;
D'or sunt *lez portez* e le portel,

387-8 Il paraît difficile de conserver ces deux vers sous la forme où ils se présentent. Il est évident, d'abord, que ce sont les deux jeunes gens qui prennent la parole : on devrait donc lire *Aprés distrent corteissemant*. D'autre part, le vers 388 n'a pas grand sens : on comprendrait plutôt quelque chose comme *Nos le recevons finemant*, en parlant du salut. — 401 Corr. *Del bosqaje* (comp. v. 397). — 410 Corr. *moiees* — 415 Corr. *la porte*

E desour(e) sist un grant oixel,
E quant il voit venir la jent,
Sillor dit un (en)devinament :
« Unques non hoit pere ne mere,
Maiz je meesme fui mon pere :
Qui ce ne pora (a)deviner,
Nel laisserai (a)ici entrer. »
Ben sab Blancheflor l'endevinament,
Ensegnea fo gentament,
E dist : « Lasserés vos moi entrer
Se je le porai (en)deviner ? »
Ce dit l'oissel : « Ben le ferai
E bon gré vos en saverai. »
— « Or escotai le, franch oixel :
Tu ez petit e si ez bel,
Et quant tu az cent anz vesquz,
Tu ez vielz e tot chanuz ;
Pueiz vient un feuz ou tu es ars,
(E) en cener vait tota ta chars,
E quant tun cors est toz brussez
E la flama t'a toz gastez,
De la ceindre naiz, qu'es ta mere,
E tu meemes es tun pere :
Tu es petit e [es] mult bel. »
— « Vos dites voir », c(e)' a dit l'oixel.
Con le suen bec vert e vermeil
Della porta trait le *ferogel*,
Les portes d'or lor fist avrir,
Les pollcellez avant (fait) venir ;
(Et) despueiz parlerent al porter,
E chasconna li donna un baissier,
(E) pueiz descendirent sor un marbre,
A l'onbra fresqa sot un albre ;
Lo palefroi e la mulleta
Atacherent ad celle onbreta.
Lo rosignor prist (a) son(ner) *un laiz*, [f° 12 c]
Vollant s'en vait en cel pallaiz,
Al dex d'amor (n'a) fait un enclim,
E poiz li dit en son latim :

421, 422 Il est inutile de supprimer l'*a* de *adeviner* et de *aici*, si l'on admet une élision italienne. — 423 Vers faux, difficile à rétablir. — 432 Corr. *Si ez tu* — 442 Corr. *verroil* (comp., pour l'initiale, le piém. *froi*) — 451 Corr. *eslaiz*. Comp. v. 463.

« Sire, je ai vist meraveillez,
Unques nul hom n'en vit pareillez :
La defor (est) au(n) peron de malbre,
Desoz (a) l'unbreta, sot un albre,
Sont doez polcellez descenduez,
Nenssa por qoi (elle) issunt venuez. »
— « Allez, fait il, per mon coman
Faites les (i)ci (a moi) venir devant. »
Lo rossignol prist sun *elbiz*,
Vollant s'en vait for del pallaiz ;
A lez damoisselles dist en chantant :
« Seüremant venez devant,
Qar bien vos conducrai, zo crei,
[Enz] *al* pallaiz devant lo rey. »
Lez polcellez ne sunt paz follez,
Bien entendiront les parollez,
Non y hot plus de demorance :
L'unne prist l'au[t]re per la *convenance*,
Poez muntunt suz per un degré
De blanc(he) avoille repairé ;
Et quant lo dex *le* vit venir,
Vers cellez nesse puet tenir :
Del faldestuor sailli en pez,
(E) por elles se (de)moustroit *alegres* :
« Venés avant, belles polcelles,
E dites me vostre novelles. »
Blancheflor li respont : « Bel sirez,
Del(e) nostre pleit (nos a) vos volluns dire.
Servi avem en nostre tenz
E de follia e de senz,
E mal se peinnent tuit d'amer
E polcelles e bachallier. »
Poiz que le dez oi cellez novelles,
(Si) comanda asseer ce(lle)z polcellez,
[E] si lor a feit aporter
Tres flors de rossa a disner

455 Il est difficile de dire s'il est préférable, ici, d'admettre un hiatus après *je* ou de rétablir une forme dissyllabique *veü*. — 460 Peut-être faut-il laisser subsister *elle* et admettre l'élision après *qoi* et *elle*. — 463 Corr. *eslaiz*. Comp. v. 451. — 465 Corr. *As polcelles* — 468 Corr. *el* — 472 Corr. *mance* — 474 Je ne sais que mettre à la place de *repairé*, qui n'est pas satisfaisant. — 475 Corr *les* — 478 Corr. *engrez* — 487 Corr. *Quant*

E a boivre de la rossea
Del meiz de mai (de) la matinea.
Apréz lo disner, Blancheflor
Parler comença a gran baudor :
« Entendez (moi), sire dex d'amor,
E si l'entandant cil baron !
Li clerc d'escole sunt pluz sage
Que n[ule] jent de *nos* linage :
(E) ce di je bien e no ment(o) mia
Q[u]' (c)il hont (tot) la flor de (la) cortessia.
Ceste polcelle voelt moustrer [f° 12 v° a]
Que val[en]t mielz *lo* chivaller. »
  Atant la cigoigne (i) est venua
E en aprés i vient la grua,
L'alloete e le realté,
El petoros e lo franguel,
E la qardarinna e lo stornel
E la sereina e lo dur bec ;
En aprés i vient l'aurïol
E son conpaing lo rossignol ;
E poiz la quailla e la perniz,
Lo merl e le gai se sunt assiz ;
En aprés i vient lo paon
Qi per bealté a le confanom ;
(E) aprés i vient la tortorella
E lo colunb e la femella,
El papagai e lo falcon
Et lo moschet e lo merllion :
Tot li oixel issunt venuz,
E li groissel e li menuz.
Desor un (grant) paille [grant e] bel,
Nen n'i est meillor en le chastel,
Asetés s'i est (l'astor e) le sparvier
E lo gilfac qi mult est fer.
Quant li oixel furont assiz,
Lo dex d(e l)'amor alor a diz :
« Or m'entendés, noblez oixelz,

498 La partie mise entre crochets est effacée dans le manuscrit. Corr. *nul* — 500 Même remarque. — 502 Corr. *li* — 505 Ce vers doit être évidemment déplacé et mis à côté du vers 508, avec lequel il peut rimer. — 514 Il est inutile de supprimer *Qi* si on admet l'élision après *bealté*. — 526 On pourrait aussi corriger en maintenant *de l'amor* et en supprimant l'*a* de *alor*.

Qui seiz assiz en mon chastel :
Ge n'ai a feir un jugemant,
Si voeil saveir certainemant
Voir (e) qi a pluz de cortoissie
Ou clers ou la chivalerie
E [si] non vos tardïéz mia :
Qui mielz lo set, [e] si lo dia ! »
— « Primiers m'asiz, dist la verdera,
E por ce doi parler primiera.
Li clerc se fait plus da prexier
Non fait doncel ni chivaler.
A cui que peiz ce qe je dia,
Cil hont la flors de (la) cortessia.
Qui vol dir(e) que ce ne soit voir,
Bataille bien en puet aveir. »
Dist l'aloe(ta) : « E jel(e te) contradi :
Tu as ton essïant menti,
Tu as fait mult grant ardiment
Qe tu az fait tal jugement :
Le pres de finna corteissia
Vait tot(a) per la chivaleria. »
En aprés dist lo realté :
« Mult a mal dit cest(e) glotonnel ;
Qe nul hon ne sera (ja) corteiz [fº 12 vº b]
Se clergia non a en preiz,
E per ço doit hon plus proissier
Lo cortoiz clerc qe lo chivaler. »
Dist lo franguel : « Je no l'autroy ;
Q'el non est pas si con tu croy.
Lo chivaler fait per s'amia
Mult volunpter chivaleria ;
Despueiz (es)crie por fin amer :
« Por m'amie me voeil jostrer ! »
Poing(e) son cheval q(i)' es coreor
E vait jostrer por fin amor ;
(E) por ce non doit nullui parller
De clers encontre chivaler. »
Al franguel respont (la) cardalinna :
« Tu me tienz trop per [en]fantinna ;
Maiz avant (de) ton departiment

541 *Dire* pourrait être maintenu si l'on admettait la suppression de *que*. — 561 Il est clair, ici, qu'il faut admettre l'élision après *qi*

Te mosterai qe tu te ment.
Lo corteiz clerc, quant (il) a s'amia,
El non a paz a quello dia,
Maiz en son cuer lo voelt celer
E cortoissement (la) voelt amer.
[Mais] lo chivaler (aau il ne le puet dire) si lo manda,
E a chascon lo dit que lo demanda,
E si la fait tenir putain
E a cortoiz et a villaim.
Por ce hot plus d'enseignament
Li cortoiz clerc que autre gent. »
— « E qual desdeing, dist lo stornel,
Menai de cist menus oixelz ?
Qui lor dònna tant d(e)' ardiment
Q(e)' il ossent faire jugement ?
Lo chivaler, quant (il) est en guera
E mult chivaler (fait) verse(r) en tera,
Ce fait per amor de sa drua,
Dont son corage ne li mua.
Per ce lo teing per plus cortoiz
Que nulla jenz de nostra loys. »
— « Sire stornel, dist la sèrenna,
Refrenez vos de vostra lengua
Et non dites (pas) si gran mençongna,
Qe (ne) vos tornas(se) ja tost a honta.
Lo chivaler ne jostra mia
Por remenbrança de s'amia ;
(E) s(e)' il met son cors en abandon,
(Il) nel(o) fait se per gaagnier non ;
E s(e)'il gaagnet un destrier,
Bien le n'av(e)rea cent mestier,
Qe il est povre et coztouz
E de l'aveir mult bessoignos. » [fº 12 vº c]
Dist l'aurïol per mal tallent :
« De ce ne vos croi [je] noient :
Chivaler fait chivaleria
Por remenbrança de s'amia ;
Cil doit avoir *joie de* polcelle
Qui per vertu stà en lasselle. »
En aprés dist lo rossignòl :

570 Corr. *par* — 580 Je ne sais comment interpréter *menai*. — 605 Corr. *jente*

« Mult nos gaba ceste aurïol,
Maiz je le tieng por recreant,
Q(e)' il a mal dit (a) son essïant,
Qu(e)' il non est laide villenia,
(Qui) non viegna per chivaleria.
Lo chivaler donna a sa drua,
E pueiz le lo toeil e enpremua
E per [sa] laida tricheria
En poi de tenz la fait mendia,
Qe, s(e)' ella croit lo chivaler,
Tota nua la fait aller.
Le cortoiz clerc li fait chamissa,
Sill(i)' achate peliza grissa.
Per or ce valt mielz por amer
Non fait doncel ni chivaler. »
— « Lo chivaler, ço dis la quailla,
Donna a s'amia quant (el) gaagna.
Bien poent dir(e) seürement
Qu(e)' il hont lo pres sor tota jent ;
Autre hom non doit d'amor parler
Se no donzel e chivaler. »
Dist la perniz : « Mult [per] es folle,
Quant ossez dire tel parolle
Que tu diez de chivaler
Qu(e)' il soit seignor de fin amer :
Lo chivaler fait ass'amia
Molt sovent [une] villania,
Qu(e)' il prent sa gonella meillor
E si l'enpeigna al prestaor
Per .XV. diners paressinz,
Dont il desgaja le suen roncim ;
(Des)pueiz l(i)' enpremua (le) *suen* mantel :
« Voir(e), dit il, jel(e vos) ferai plus bel »,
E portalo al(o en)prestaor
E vaille juer en malaor ;
S'amia s'en vait desfublee
E maldis l'ore que(le) fu nee. »
Lo merl[e] dit a la perniz :
« Bien as parlé, ce t(oi)' est aviz ;

617 On pourrait penser à lire *ell' acroit* — 624, 625 On pourrait admettre qu'il n'y a rien à changer à ces deux vers si l'on considère *gaagne* comme dissyllabique, *seürement* comme trissyllabique. — 639 Corr. *son*. Il faut admettre l'élision de *li*.

Tu as mal dit del chivaler :
A poc m'ateng que je ne te fier, [fº 13 a]
Que non est in el mond senz faille
Qui chivaler vaille en bataille :
Cel doit avoir per baronnia
Joie e deport de sa amia. »
Ce dit le gai : « Bien es gloton
Quant ossez dire tel reisson ;
Bien (ne) devroiez perdre les oil,
Que tu as dit si grant orgoil :
Le corteiz clerc donna le mantel
Ass' amia e bon e bel,
[E] en aprés li fait gonella
De qual collors [que] voelt la bella ;
De baldinela li fait camissa
E bon bliaut tot a sa guissa.
Por ce fait meillor [a] amer
Le cortoiz clerc qe lo chivaler. »
Ce dit la grua contra el gai :
« Vos avés dit e je dirai,
Si dirai [je] tot per reisson
Moie parolle e mon sermon.
Mult es (de) *cortesia* (en) la clergia,
Maiz mult valt mielz (la) chivaleria. »
A la grua dist lo paon :
« Tu nel saz dire per raixon ;
(Maiz) se (tu) ne fuss(i)ez en cesta cort,
Bien seroi[e]z pres de ta mort :
Nullom non doit parller d'amor
Fors li clerc qui ne son seignor. »
Al(o) paon dist la tortorella :
« Chivaler doit amer polcella,
Qui (joie a e) largement fa cortoisia
Por ce qu'il se sent bella amia.
A tote jent fait a plaissir
Per corteissia maintenir.
A qi [que] peiss ce que je dia,
Autre hom non sa *que soit* cortoisia. »
— « Tortorella, dist lo colunb,
Je te [le] desment por le fond,
Que tu es folle per natura

669 Corr. *corteissa* — 684 Corr. *qu'est*

E non saiz [ne] droit ne dritura.
Lo chivaler deroba l'astra
Quant il la miel asegura. »
Al de d(e l)'amor dist lo gilfale
Qui de la cort est lo plus balde : [f° 13 b]
« Sire, cest plait est troiz mené,
(E) ja per noz non sera finés :
Chascun voelt dire son talent,
Vos en devés (feire) le jugament. »
Lo de dist [lors] a le sparver :
« Vos estes sagez de parler ;
De vos fera mon ami fim
Se me traiez cest plait a fim. »
— « Et jel(e) ferai, ce dit le sparvier,
Tot per reisson mult volentier.
Mult sont cortoiz li chivaler,
Sages e pros e *bien* parller ;
A grant pris e a grant amor
Amant chivaler de (grant) vallor.
Hor ai dit de (la) chivaleria :
Hor m(e)' estuet dire de (la) clergia.
Li clerc recorda li autor
Qui li demostra aveir amor :
Por ce an plus de corteissia
Li clers qe la chivaleria ;
Plus son cortoiz e plus a(n)droit :
Se il n'an l'onor, ce est droit. »
Qant l'*entent* Florence, a poi n'enraje,
La mort desire en son corage
E mult grant dollor en son naiz.
Senz congié isse del palaiz ;
(Suz) e(n)l(e) palefroi monta Florença,
Sola s'en vait senz demorança.
Dist Blancheflor : « [E] ben m'agrea :
(E) en cesta cort sui (mult) hennorea,
E mil mercis al des d'amor
Qui de cest plait m'a feit honor,
E cinque cento a le sparver
Qui est tant sages de plaider

689 Le sens du mot *astra* (qui ne rime, d'ailleurs, pas) m'échappe. — 704 Corr. *bel* — 715 Corr. *oit*. — 717 Même observation, pour les deux derniers mots de ce vers, qu'à propos du v. 689.

Qe tos tenz li *voil* servir
E de tot feire a son plaissir,
Ennaprés a tuit li oixel
Qui sont assiz en cest(e) chastel. »
A tant (s'en) vuelt aler Blancheflor
E mult hot [ele] grant honor.
Adonc li dit lo de d(e l)'amor
Tot en riant per gran dolçor :
« Blancheflor, vollez vos (en) aler ? »
— « Oïl, sire, mult vollentiers. »
La mula fu bien ensellea
E jentament aparcillea.
Lo dex d(e l)'amor prist la polcela
E si la miz sus en la sella.
(Des)pueiz comanda a tuit li oixel
Qui sont asiz en son chastel [f° 13 c]
Que il viegnent con Blancheflor
Mol bien chantant per fin amor.
Chascun chantet en son latin
E la seira et lo matim
Tant qu(e)'en son palaiz l'ont menea
La ou la bele Blancheflor fu nea.
(I)ci (est) difin(i)a la concordança
De Blancheflor e de Florença.
(Ai)ci finist le conte d(el fin)' Amor,
De (dame) Florença e de Blancheflor.

727 Corr. *vodrai* — 748 Je ne sais comment rétablir le vers.

INDEX

DES FORMES DU TEXTE ÉTRANGÈRES AU FRANCIEN

Le présent index complète la notice des pages 270-277 et est complété par elle. — Ni les formes fautives qui ont été corrigées, ni les corrections proposées n'y figurent. — On a, en outre, jugé inutile d'y relever les exemples de *a* et de *o* atones répondant à un *e* français, de *ã* pour *ẽ*, de *y* pour *i*, de *j* pour *g* (doux), de *n* pour *m* devant nasale, de *m* pour *n* à la finale, de *q* pour *c* (dur), de *q* pour *qu*, de *z* pour *s*. L'index, même ainsi réduit, est encore long et comprend nombre de formes qui ne faisaient pas difficulté pour le sens, mais qui permettront, rassemblées, de se faire rapidement une idée des principaux caractères linguistiques du texte. — Les formes verbales ont été relevées, soit en groupe sous l'infinitif, soit, quand elles ne se présentent qu'une fois, sous la forme même où les présente le poème. — On ne trouvera ici d'autres remarques que celles qui concernent le vocabulaire (à l'exclusion de la phonétique et de la morphologie), c'est-à-dire les mots dont les prototypes ne sont pas représentés en francien.

mot ne figure que dans des textes de l'Italie du nord).

baxer 51 *baiser; ind. pr.* 3e baissa 241.

belté 91, 265 *beauté.*

ben 427 *bien.*

borjers 164 *hôte.*

brussez 435 *brûlé.*

buxart 8 *trompeur.*

camissa 661, chamissa 619 *chemise.*

cardalinna 565, qardarinna 507 *chardonneret.*

ceindre 437, cener 434 *cendre.*

celleroie 53 *cacherait.*

cento 725 *cent.*

ceste 608 *(masc.).*

cesti 31 *celles-ci.*

chantet 745 *(il) chante.*

chascon 301, 574 *chacun, fém.* chascunna 399, chasconna 446.

chivaler 678, chivaller 502 *chevalier.*

chivaleria 558, 707 *chevalerie.*

chivauche 385 *(elle) chevauche.*

chossa 400, qossa 276 *chose.*

cinque 725 *cinq.*

cinta 273 *ceinture (ital.).*

cist 580 *(rég. plur.).*

clama 131 *(il) crie.*

ço 55, zo 85 *ce.*

cointer 92 *conter.*

cola 305 *croupe, échine (piém.* kola, *croupe montagneuse).*

colunb 516 *pigeon.*

coman 461 *ordre.*

comin 406 *cumin.*

con 147, etc. *avec.*

conducrai 467 *conduirai.*

conreer 160 *équiper; part.* conreé 335.

conrei 158, 344 *équipage.*

consseiller 244 *conseiller.*

conssoil 230 *conseil.*

contradi 543 *(je) contredis.*

cor 411 *(elle) court.*

cort 673 *cour.*

corteiz 551, etc. *courtois, fém.* corteissa 259.

corteissemant 387 *courtoisement.*

corteissia 91, etc., cortessia 60, etc., cortexia 118, cortoisia 679, 684, cortoissia 367, *courtoisie.*

cot 136 *coup.*

coztouz 599 *dépensier.*

[creire], *ind. pr.* 1e crei 124, 467, 2e croy 556.

da 230, 537 *de.*

damissel 87, damoissella 93 *demoiselle.*

defor 457 *dehors.*

desour 416 *dessus.*

despueiz 445 *ensuite.*

desrainer 396 *réclamer, exiger.*

devem 379 *devons.*

devien 83 *devient.*

diners 637, diniers 165 *deniers.*

dir 126, 156, 304; *ind. pr.* 2e *(?)* diez 631, *passé* 3e dis 220, 623; *subj. pr.* 1e dia 534, etc.

docz 459 *deux.*

domnés 96 *donné.*

doncel 538, 622, donzel 628, dunzel 115, *pl.* donzelz 384, *damoiseau.*

dritura 688 *ce qui est conforme au droit.*

eindemain 179 *lendemain.*

einsint 275 *ainsi.*

el 260 = e *(est)* + le.

el 506, 517 = et + le.

el 649, 665 *forme enclitique de l'article.*

el 235, 556 *(neutre)*, 570, *il.*

enpegnier 172 *engager; ind. pr.* 3e enpeigna 636.

enpremua 614, 639 *(il) emprunte.*

entaillà 327, entaillé 270 *incrusté, fém. pl.* entailliecz 296.

entro 24 *dans.*

esbalneant 25 *se divertissent.*

LE MERVEILLEUX ET SES SOURCES

DANS LES

DESCRIPTIONS DES ROMANS FRANÇAIS

DU XIIe SIÈCLE

LE MERVEILLEUX ET SES SOURCES

DANS LES

DESCRIPTIONS DES ROMANS FRANÇAIS

DU XIIe SIÈCLE

Entre les autres œuvres narratives de la même époque, c'est une des caractéristiques du roman français aux XIIe et XIIIe siècles, qu'il fait une large place à la description [1]. Cette description porte sur des objets très divers, des êtres et des choses : hommes, femmes, chevaux, vêtements, tentures, palais, tombeaux, joyaux,

1. Nous entendons désigner par romans toutes les œuvres qu'on classe ordinairement sous les étiquettes plus étroites de romans antiques, romans bretons, romans byzantins et romans d'aventure, c'est-à-dire toutes celles qui, écrites en octosyllabes à rimes plates, racontent une histoire d'amour où se mêle, en proportions variables, le récit d'exploits guerriers. La forme octosyllabique exclut du genre certaines compositions, telles que, par exemple, *Foucon de Candie*, dont la substance et l'esprit rappellent pourtant le roman : nous ne nous interdirons pas, à l'occasion, d'en tenir compte. Au reste, notre examen sera limité aux plus anciens des romans du XIIe siècle, et qui sont les suivants : *Thèbes*, *Eneas*, *Troie*, *Eracle*, *Ille et Galeron*, *Erec*, *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain*, *Partonopeus*, *Floire et Blanceflor*, *Ipomedon*, *Protheselaus*, *Tristan* (de Béroul et de Thomas), *Alexandre* (Alberic, et version décasyllabique), *Amadas et Idoine*, les *Lais* de Marie de France, — sans que nous ayons, toutefois, complètement exclu les œuvres telles que *Meraugis de Portlesguez*, la *Vengeance Raguidel*, l'*Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Athis et Prophilias*, etc. Il nous arrivera aussi de citer certaines œuvres latines de la même époque, comme *Phillis et Flora*, l'*Alexandréide* de Gautier de Châtillon, etc.

pays, armes, pièces d'orfèvrerie. Mais il est digne de remarque que, dans le plus grand nombre des cas, uniformément, elle est conçue, si divers qu'en soient les objets, dans une intention élogieuse. Elle est destinée à exciter l'admiration ; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur ; et il semble que ç'ait été, pour les poètes auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus : le merveilleux est installé au milieu de leurs descriptions.

Ce merveilleux, par quel moyen l'ont-ils obtenu ? Où en puisent-ils d'ordinaire les éléments ? C'est ce que nous nous proposons de rechercher. Nous examinerons d'abord les textes par le détail ; puis nous jetterons un coup d'œil d'ensemble sur les sources que nous croirons avoir découvertes [1].

I. — LES TEXTES

Les personnages. — Parmi les personnages de caractère merveilleux qui tiennent une place dans les descriptions de romans, il faut citer au premier rang ceux qui ont été empruntés à la mythologie antique. Il y a une circonstance où il est fréquemment question d'eux : c'est lorsque, à propos d'un objet de prix, il s'agit d'indiquer son origine et de retracer son histoire. Les auteurs aiment alors à faire paraître les dieux aux côtés des héros. Vulcain, le maître des artisans, est souvent désigné comme l'auteur d'une

1. Il ne sera question, dans cette étude, que des descriptions d'objets. Et par objets nous n'entendons pas opposer les choses aux êtres vivants : bien au contraire ; nous parlerons de descriptions d'objets par opposition avec les descriptions de scènes. Il est bien convenu que celles-ci, par une exclusion provisoire et dont je sais le caractère artificiel, n'auront point de place dans notre examen et que nous limiterons celui-ci aux descriptions d'objets, c'est-à-dire de choses ou d'êtres vivants.

pièce rare [1]; mais la réputation de Minerve comme brodeuse, répandue par la légende de sa rivalité avec Arachné, fait que souvent aussi on attribue à cette déesse la confection d'une étoffe précieuse [2]. Elle brode ; les Parques tissent. Ces trois déesses jouent, dans les romans, un rôle considérable, et sont présentées, à de rares exceptions près, plutôt comme d'habiles ouvrières que comme les maîtresses du destin [3]. — D'autres divinités inter-

1. Il a orné l'épée de Tydée (*Thèbes*, v. 1562) ; il a fabriqué le char d'Amphiaras (*Thèbes*, v. 4715 ss.) ; il a forgé les armes d'Eneas (*Eneas*, v. 4394 ss.) ; il a fait la coupe dont les marchands paient Blancheflor au roi Felis (*Floire et Blanceflor*, v. 438 ss.) ; il a sculpté la selle de Flora (*Phillis et Flora*, v. 219) ; etc. C'est rarement que, dans les romans, d'autres illustres ouvriers de métal sont ainsi mentionnés. On en trouve un exemple dans *Thèbes* (v. 1561) où il est dit que Galant a forgé l'épée de Tydée.

2. C'est elle qui est l'auteur de la courtine offerte à Adraste par Sémiramis (*Thèbes*, v. 901). Elle n'est pas, il est vrai, dans ce passage du roman, désignée par son nom ; mais il est hors de doute qu'il s'agit d'elle. M. Constans l'a justement remarqué. Dans *Eneas* (v. 4523), c'est elle qui a brodé l'enseigne donnée par Vénus à Eneas. Dans *Phillis et Flora* (v. 226), c'est elle qui recouvre la selle du cheval de Flora.

3. On lit dans *Thèbes*, au passage où il est question de l'épée de Tydée :

1562 Treis deesses ot al temprer
Et treis fees al tresgeter.

ce qui est une indication vague. Mais il est plus caractéristique que l'auteur d'*Eneas* dise, à propos du « pourpre » de Camille :

4015 Treis faees serors la firent,
En une chambre la tissirent...

et, à propos du bliaut funèbre de Pallas :

6393 Blialt de paile li vestirent
Que treis de lor deesses firent.

C'est sans doute par une déformation de cette première idée que Chrétien dit de la robe d'Erec que

6744 Quatre fees l'avoient fet
Par grant san et par grant mestrie.

Par une déformation analogue, dans le *Jugement d'Amour*, les deux jeunes filles sont vêtues de deux manteaux

22 Qu'en une isle firent deus fees.

Si l'on hésite à croire que les trois fées tisserandes d'*Eneas* sont les trois sœurs filandières de la mythologie gréco-latine et que, par conséquent, dans *Erec* comme dans le *Jugement*, il ne peut y avoir de celles-ci de souvenir même indi-

viennent dans l'histoire des œuvres une fois exécutées, parce qu'elles les ont possédées ou qu'elles en ont fait don [1]. Cet usage littéraire, qui consiste à introduire dans la description d'un objet le récit de sa fabrication et l'énumération de ses possesseurs successifs, a été transmis aux auteurs du moyen âge (nous l'avons indiqué ailleurs [2]) par les poètes anciens : il est donc naturel que des personnages, empruntés eux aussi à l'antiquité, y jouent un rôle prédominant. — Il arrive enfin que ces divinités et divers autres personnages mythologiques sont nommés, toujours à propos de descriptions, dans des circonstances assez difficiles à classer : Pallas et Diane sont citées pour leur beauté à l'endroit où l'auteur de *Thèbes* loue celle des filles d'Adraste (v. 955-6) ; Égéon figure sur la tente de ce roi (v. 4020), les Géants sur le char d'Amphiaras (v. 4731 ss.). Il est bien probable, en outre, que, si le roi Marc, dans le *Tristan* de Béroul, a de longues oreilles (p. 42), c'est là un souvenir de la légende de Midas [3], et

rect, on remarquera du moins que, dans la littérature romanesque du XIIe siècle, elles étaient connues, célèbres. Elles sont mentionnées dans *Philomena*, en un passage où l'auteur n'en trouvait pas l'indication dans son modèle Ovide : il explique qu'aux noces de Tereus et de Progné

29 Volerent tote nuit maufé,
Atropos et Tesiphoné
Et totes males Destinees.

Et c'est aussi à l'occasion de noces, celles du comte et d'Ydoine, que l'auteur d'*Amadas* parle longuement des trois déesses. Il imagine que, pour empêcher le comte d'user de ses droits d'époux, trois sorcières se présentent à lui sous les traits des Destinées, Cloto, Lachesis et Atropos, et lui prédisent les pires malheurs au cas où il défierait le sort (v. 2007 ss.).

1. Neptune donne un mulet à Vénus, qui le donne ensuite à Hiberina et celle-ci à Flora (*Phillis et Flora*, v. 177 ss.) ; l'enseigne que Vénus donne à Eneas a été donnée d'abord par Mars à cette déesse (*Eneas*, v. 4523 ss.) ; etc.

2. Voir ci-dessus, p. 196 s.

3. Voir l'édition du poème par E. Muret, Introd., p. IX, et, du même auteur, l'article sur le travail de W. Golther intitulé *Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neueren Zeit* (*Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, t. XXXVII, 1911, p. 174 s.).

probable aussi que, dans *Yvain*, les deux géants qui vivent dans l'Ile aux Pucelles, « fiz de deable » (car « de fame et de netun furent »), et auxquels est payé un tribut annuel de trente jeunes filles, doit bien quelque chose à la légende du Minotaure [1]. Thoas, Minos et Rhadamante sont cités par la mère de Floire dans la description qu'elle fait à celui-ci de l'enfer [2]. Une statue de Pluton est dressée par Progné sur le cénotaphe qu'elle dédie à Philomela [3]. Et tant d'autres exemples.

Ce qui mérite une mention particulière, ce sont certaines descriptions d'assez longue étendue dont l'objet essentiel est la représentation de telle figure mythologique pour elle-même. C'est ainsi que l'auteur d'*Eneas* décrit la Sibylle [4], Cerbère [5] et Charon [6]. Il est vrai qu'il trouvait le modèle de ces personnages dans l'*Énéide*, qu'il traduisait, et ces types n'ont pas eu, dans les romans du XIIe siècle, de bien grand succès. En revanche, il est à peine besoin de rappeler la place qu'y tiennent Vénus et l'Amour. D'autres fictions mythiques doivent être encore signalées, parmi lesquelles les principales sont la Renommée et la Fortune. La représentation la plus ancienne de la Renommée dans les romans français est celle d'*Eneas*, dont l'auteur a emprunté à Virgile tout le passage où il la décrit sous le nom de Fame [7]. De son poème, le personnage est passé, comme l'a déjà remarqué M. Dressler, dans toute une série d'autres œuvres ; et, indépendamment des mentions rapides, mais nombreuses, qu'on en trouve çà et là, il faut noter les deux amples portraits qu'en font les auteurs

1. Voir *Yvain*, v. 5271 ss. et 5512 ss.
2. *Floire et Blanceflor*, v. 819 ss.
3. *Philomena*, v. 1042.
4. V. 2199 ss., 2267 ss.
5. V. 2561 ss.
6. V. 2441 ss.
7. V. 1541 ss. — Il est curieux que le *Liber monstrorum*, § 42 (édit. Haupt, *Opuscula*, t. II, p. 221 ss.) décrit un monstre volant qui n'est autre que la Renommée de Virgile.

d'*Yvain* et d'*Amadas*, l'un et l'autre sous le nom de Nouvelle [1]. Quant à la Fortune, son image était encore plus populaire. Il a été déjà question, ailleurs, de l'origine de cette divinité [2] : il nous suffira, pour l'instant, d'ajouter qu'après le roman d'*Eneas*, où elle est, pour la première fois en français, longuement décrite, elle a été peinte de nouveau, plus ou moins rapidement, par Chrétien [3], par Marie de France [4], par les auteurs de *Floire et Blanceflor* [5], d'*Amadas* [6], etc. Enfin, il convient de placer ici la mention des figures allégoriques des Sept arts, qui ont fourni un ornement d'importance considérable, non seulement à la peinture et à la sculpture, mais aussi à un grand nombre de descriptions littéraires [7].

Aux côtés des dieux se rangent d'autres personnages dont le caractère merveilleux se manifeste de diverses manières. C'est le cas de certaines fées : Orva, dans *Troie* (v. 8023 ss.) ; Morgue, dans *Erec* (v. 1957 ss., 4219 ss.) et dans *Lancelot* (v. 2952 ss.) ; Lingrenote, dans la *Vengeance Raguidel* (v. 5058 ss. [8]). Toutes sont rapidement nommées, et il n'y a guère que Benoît de Sainte-

1. *Yvain*, v. 4158 ss. ; *Amadas*, v. 6889 ss. Pour d'autres textes, voir Dressler, *Der Einfluss des altfr. Eneas-Romanes*, p. 103 s.

2. Voir ci-dessus, p. 100, n. 3.

3. *Lancelot*, v. 6459 ss.

4. *Guigemar*, v. 538 ss.

5. V. 2239 ss.

6. V. 7431 ss. Pour d'autres textes, voir Dressler, *Der Einfluss des altfr. Eneas-Romanes*, p. 104.

7. Voir ci-dessous, p. 351, note 1.

8. Toutes ces fées sont citées pour des présents qu'elles ont offerts : Orva donne un cheval à Hector, Morgue un baume magique à Artur, Lingrenote un chapeau à la fille de Guingasouin. Le plus ancien exemple de tels dons se trouve probablement, en dehors du roman, dans le *Pèlerinage de Charlemagne*, où la fée Maseus, nommée d'un nom mystérieux (voir G. Paris, dans *Romania*, t. IX, 1880, p. 47), a donné à l'empereur de Constantinople une couverture de lit magnifique. Je note, en passant, que le nom de Maseus est porté, dans l'*Alexandréide* de Gautier de Châtillon, par le personnage qui livre Babylone à Alexandre.

Maure qui donne quelques détails sur Orva [1]. Le même Benoît en donne davantage sur le Sagittaire [2], type assez isolé dans la littérature du moyen âge et que l'auteur semble avoir décrit en s'inspirant à la fois des traditions relatives à la faune de l'Orient et des représentations du zodiaque que les sculpteurs employaient volontiers comme motif de décoration depuis le XIe siècle [3]. Le chevalier Druidain, dont il est question dans la *Vengeance Raguidel* (v. 4199 ss.), rappelle les monstres dont l'Inde passait pour être peuplée [4].

Parmi ces personnages, il y a un groupe qui se caractérise par des talents surnaturels : ce sont les médecins, les devins et les sorcières. Les premiers, les médecins, opèrent avec une adresse magique, et dans cette manière de les représenter il peut bien y avoir une influence des conceptions antiques qui leur prêtaient un esprit divin et qui tenaient le plus ancien d'entre eux pour un fils d'Apollon. Un souvenir de cette attitude affleure à la conscience du moyen âge dans le passage d'*Eneas* relatif au médecin Iapis (v. 9552 ss.). Mais l'exemple est isolé : ordinairement, les cures merveilleuses sont attribuées, non pas à des médecins inspirés des dieux, mais simplement à des Orientaux [5].

La description du talent des magiciens, bien plus que celle de l'art des médecins, donne aux récits une couleur merveilleuse. Le

1. Elle aima Hector, explique-t-il, qui lui refusa son amour : la honte qu'elle en eut le lui fit détester.

2. *Troie*, v. 6893 ss., 12355 ss.

3. Il paraît superflu d'insister sur ce point. Voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. IX, p. 551 s. ; Mortet, p. 369 et 404 ; Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 345, t. I^{2}, p. 759 ; etc.

4. Ses membres et sa tête sont parfaits ; mais il n'a pas de buste, ou seulement un buste très court, au milieu duquel s'ouvrent deux bouches. On peut comparer à ce monstre les acéphales de l'Inde, dont les yeux et la bouche ont été reportés sur le buste. Voir aussi le *Liber monstrorum*, § 24.

5. *Thèbes*, v. 1845 ; *Troie*, v. 10425, 10245, 16295 ; etc. Historiquement, on sait quelle fut, au moyen âge, l'activité et la réputation des médecins arabes.

plus ancien portrait de devin qu'offrent les romans se trouve dans *Thèbes* : c'est celui de l' « archevêque » Amphiaras (v. 2025-32), dont Stace fournissait le modèle. L'auteur d'*Eneas* s'est souvenu de ce passage en décrivant le devin Rannes (v. 5055-59) ; et l'imitation qu'en a faite Huon de Rotelande dans son *Ipomedon* est plus apparente encore, en raison du nom même d'Amfioraus (v. 5567 ss.), qui vient certainement de *Thèbes*. — La peinture de Virgile l'enchanteur n'apparaît dans la littérature courtoise qu'à partir du XIIIe siècle, dans le roman de *Cleomadès* ; mais elle existe déjà, au XIIe, dans certaines œuvres narratives, comme le roman des *Sept sages*. Au reste, il convient de remarquer que, si les gens de l'époque la tenaient pour authentique et antique, la légende était de formation récente au XIIe siècle, et les éléments les plus anciens en sont encore postérieurs au moment où prirent naissance les traditions relatives à Apollonios de Tyane, à Héliodore et à Neptanabus, d'où ils ont été très probablement empruntés. — Les romans du XIIe siècle dits bretons contiennent des portraits de magiciens : ainsi celui du nain Frocin dans le *Tristan* de Béroul (v. 320-38), présenté comme un astrologue habile et qui lit dans le ciel le secret de Tristan et d'Iseut. Dans le *Tristan* de Thomas, le nain n'est plus astrologue ; mais, comme le remarque M. Bédier [1], le trait appartenait sans doute à la version primitive du roman. Gottfried donne au nain le nom de Melòt : M. Bédier a exclu ce nom du texte reconstitué, ne pensant pas, au moment où il l'établissait, qu'il eût été employé par Thomas [2] ; mais, dans son glossaire, il a exprimé l'opinion qu'il aurait mieux valu le conserver. Or ce nom, d'où venait-il ? S'il pouvait être considéré comme l'équivalent de *Merlot*, diminutif de *Merlin*, il y aurait là un emprunt curieux à la légende de Merlin, qui, dans la *Vita* composée par Geoffroi de Monmouth, découvre aussi dans les

1. Voir l'édition, t. I, p. 192 et 196, note.
2. T. I, p. 191, note.

étoiles l'infidélité de sa femme Guendolaena. L'emprunt, d'ailleurs, s'il a été fait par un poète français, se sera produit indirectement, par l'intermédiaire de Wace, dans l'œuvre de qui Thomas, en particulier, a beaucoup puisé [1]. Nous assisterions ici à la première entrée de Merlin dans la littérature romanesque de France.

Pour ce qui est des sorcières, les descriptions en sont fréquentes dans les œuvres de cette espèce. Pourvues d'un art surnaturel, elles s'entremettent souvent d'intrigues amoureuses et jouent un rôle parfois assez équivoque. Telle est celle que, dans *Eneas*, Anna va consulter de la part de Didon (v. 1907 ss.) ; telles sont surtout, dans *Cligès*, la gouvernante de Fenice, Thessala (v. 3002 ss.), — celle qui, dans *Eracle*, sert les amours de Paridès et d'Athenaïs (v. 4032 ss.), — et celle qui, dans le lai des *Deus amants*, protège les deux héros (v. 103 ss.). L'origine de ce type dans notre littérature paraît assez claire. L'auteur d'*Eneas* a puisé dans l'*Énéide*, son modèle, l'idée de la magicienne conseillère d'amour ; mais, dans la description qu'il en a faite, il s'est manifestement inspiré d'Ovide [2]. D'Ovide également provient le type que représentent tous les autres poèmes. La nourrice de Fenice, dans *Cligès*, se nomme Thessala, et Chrétien dit qu'elle « savoit mout de nigromance ». Il ajoute :

Por ce fu Thessala clamee
Qu'ele fu de Thesaille nee,
Ou sont feites les deablies,
Anseignees et establies,
Et charmes et charaies font
Les fames qui del païs sont.

1. Voir l'édition, t. II, p. 99-101. Au rapprochement fait entre la description du géant du Mont-Saint-Michel et celle du *Brut* (v. 11570 ss.), ajouter le parallèle des noms de Goëmagog (*Brut*) et de Moldagog (*Tristan*).

2. Voir ci-dessus, p. 121 ss.

Elle déclare elle-même :

3023 Je sai bien garir d'idropique,
Si sai garir de l'artetique,
De quinancie et de cuerpous ;
Tant sai d'orine et tant de pous
Que ja mar avroiz autre mire ;
3028 Si sai, se je l'osoie dire,
D'anchantemanz et de charaies
Bien esprovees et veraies
Plus qu'onques Medea ne sot...

Elle découvre sur le visage de Fenice les marques de l'amour et la sollicite de se confier à elle. Puis, ayant obtenu son aveu, elle favorise de toute la puissance de ses sortilèges la passion qui lui a été découverte : ses philtres savants abusent étrangement l'esprit de l'empereur qui a épousé Fenice et, plus tard, plongent celle-ci dans la léthargie. Il n'est pas douteux que, pour la première conversation entre Fenice et Thessala, Chrétien se soit souvenu de celle de Lavine et de sa mère dans *Eneas* : il y a, dans l'ensemble et le détail, des rencontres tout à fait probantes entre les deux passages. Mais il n'est pas douteux non plus qu'il s'est souvenu aussi d'Ovide. Nous avons rapproché la scène de la confidence de Lavine à sa mère de divers passages des *Héroïdes* et des *Métamorphoses*, avec lesquels elle paraît être en rapports étroits [1] : Chrétien a dû connaître ceux-ci directement, puisqu'à la mère il substitue la nourrice, se rapprochant ainsi beaucoup plus du poète latin. D'autre part, même si Chrétien a imité pour le fond un de ces romans grecs où l'usage des philtres intervient si souvent dans le développement de l'intrigue, il est notable que Thessala se compare à Médée (v. 3031), agissant par les mêmes procédés qu'elle. Et il est notable, enfin, que Chrétien ait consacré aux magiciennes de Thessalie les vers que nous avons cités et qui

1. Voir ci-dessus, p. 128 s.

paraissent bien avoir été inspirés par un souvenir d'Ovide [1]. — Quoique nous n'ayons pas cru devoir le séparer des précédents, le rôle de la vieille femme, dans *Eracle*, en est sensiblement différent et n'a pas tout à fait la même origine. La vieille n'est pas tant ici une magicienne qu'une simple entremetteuse, qui opère sans recours aux moyens surnaturels. Elle se met au service d'un jeune homme pour lui faire gagner la femme qu'il aime, pareille en cela à la vieille de *Pamphilus* et à la Spurcia d'*Alda*, pareille à la Dipsas que représente Ovide dans une élégie de ses *Amours*. Le personnage est d'une assez grande universalité et il n'y aurait pas lieu d'en considérer Ovide comme l'inventeur dans la littérature, pas plus que de Richeut ou d'Auberée [2], si les œuvres que nous avons citées, *Eracle*, *Pamphilus*, *Alda*, ne portaient pas la marque d'une influence profonde de ce poète. *Pamphilus* est tout plein d'idées, d'expressions, de vers entiers, qui lui sont empruntés. Les imitations d'*Alda* ne sont pas moins éclatantes. Pour ce qui est d'*Eracle*, il est admissible que Gautier d'Arras ait puisé certains traits ovidiens dans le roman français d'*Eneas* : ainsi plusieurs éléments d'une théorie de l'amour, des procédés de style, et notamment la forme du monologue ; mais certains autres, qui

1. C'est, en effet, en Thessalie que celui-ci situe les scènes d'incantation où opère Médée (*Métam.*, VII, 159 ss.). Voir G. Paris, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, p. p. Mario Roques, p. 287, note 3. — Sur cette question des magiciennes on pourra lire le travail de De la Warr Benjamin Easter intitulé *Study of the magic elements in the romans d'aventure and the romans bretons* (part. I, Johns Hopkins dissert., Baltimore, 1906). Le principal défaut de cet ouvrage est d'avoir isolé les romans d'aventure et les romans bretons des romans dits antiques. Ces derniers, en effet, fournissent fréquemment l'explication de traits qu'on trouve dans les premiers : voir, par exemple, les vers 3355 ss. de *Claris*, étudiés à la page 23. Il y a, d'ailleurs, dans cette étude, de bonnes indications qui auraient gagné à être poussées (par ex., p. 17).

2. Noter que le type existe dans toutes les littératures et que, sous une certaine forme, nous le voyons arriver de l'Orient dans la traduction latine de la version hébraïque du conte des Sept sages (voir *Historia septem sapientum*, I, hgg. von A. Hilka, p. 10, l. 7 ss. ; p. 15, l. 1 ss.).

ne se retrouvent pas ailleurs, paraissent venir directement du modèle latin : la dissertation par laquelle Eracle veut dissuader l'empereur Laïs de faire surveiller sa femme offre de bien curieuses analogies avec la quatrième élégie du livre III des *Amours* ; le discours de la vieille à Athenaïs pour la décider à aimer Paridès rappelle celui de Dipsas ; la ruse dont elle se sert pour approcher Athenaïs, feignant de lui apporter une corbeille de fruits, est de l'ordre de celles qu'Ovide énumère dans l'*Art d'aimer* pour échapper à la vigilance des maris jaloux ; le pâté dans lequel Athenaïs enferme un message pour Paridès appartient aux stratagèmes de la même catégorie [1] ; enfin, si Athenaïs, feignant d'entrer chez la vieille pour réparer sa toilette gâtée par une chute de cheval, y retrouve Paridès, tandis que les gens de sa suite se morfondent à la porte, l'idée d'un expédient analogue est aussi dans Ovide [2]. — La description de la magicienne, dans le lai des *Deus amants*, paraît provenir d'une imitation de la Thessala décrite par Chrétien.

Au reste, les magiciennes ne sont pas toujours des vieilles mêlées à des intrigues d'amour : ainsi Médée dans *Troie* (v. 1216 ss.) et Melior dans *Partonopeus* (v. 4596 ss.). Les éléments de la description que Benoît fait des talents de Médée sont empruntés à Ovide, précisément du même passage des *Métamorphoses* que l'auteur d'*Eneas* avait déjà utilisé. La description du savoir magique de Melior a des origines moins claires : peut-être porte-t-elle l'empreinte de souvenirs orientaux [3] ; mais on ne peut dire

1. Voir *Art*, III, v. 619-24.

2.

Quid faciat custos...
Art, III, 639 Cum, custode foris tunicas servante puellae,
Celent furtivos balnea multa jocos,
Cum, quotiens opus est, fallax aegrotet amica,
Et cedat tecto quamlibet aegra suo...

3. Voir, au v. 4607, la mention de Mahon. Le jeu est à comparer avec celui d'une des images de la Chambre de beautés (*Troie*, v. 14711 ss.), et celui de Barbarin (*Floire et Blanceflor*, édit. Du Méril, p. 229 ss.).

qu'elle contienne un seul trait vraiment caractéristique. L'idée que la puissance magique est le fruit d'une étude approfondie, d'une connaissance parfaite des Sept arts, se trouve à la fois dans *Troie* (v. 1219 ss.) et dans *Partonopeus* (v. 4581 ss.); mais elle se trouve aussi déjà dans *Eneas*, à l'endroit où l'auteur décrit la Sibylle (v. 2199 ss.), et il se pourrait bien que cette dernière description eût influencé les deux autres.

Il ne nous reste plus, pour en finir avec le merveilleux qui tient à l'introduction de certains personnages [1], qu'à relever la mention de peuples fabuleux. De ces peuples, il en est qui ont pu être créés par l'imagination isolée d'un poète, comme celui des Vieillards, dans *Erec* [2]. D'autres sont à peine mentionnés : ainsi les Açoparz, dans *Thèbes* [3]. D'autres, enfin, fournissent matière à des descriptions de quelque ampleur : tels les Cynocéphales de *Troie*, présentés comme un peuple de l'Inde [4]. Mais aucun de ces peuples n'est mentionné aussi fréquemment que celui des Amazones,

1. Nous ne pouvons pas considérer comme des éléments de merveilleux à proprement parler les noms fameux de personnages antiques cités çà et là à l'occasion de descriptions, tels que ceux d'Absalon (*Erec*, v. 2266), de Samson (*ibid.*), d'Alexandre (*Thèbes*, v. 6625 ; *Erec*, v. 2267 ; etc.), de David (*Thèbes*, v. 2951 ; *Troie*, v. 14776), de Ninus (*Thèbes*, v. 6534), de Sémiramis (*Thèbes*, v. 895), etc. Pourtant, ils contribuent toujours à donner à la narration un caractère brillant et exceptionnel.

2. V. 1985 ss., 1993 ss. — On ne saurait en dire autant de Bilis, le roi des Nains, qui vient d'Antipodès (v. 1994, 1997, 2003). Il s'agit ici d'une tradition dont l'origine est peu claire, mais qui ne semble pas avoir été créée par Chrétien. Nous la trouvons dans Guillaume de Newbury, *Rerum Angl.*, I, 27, dans Giraut de Cambrie, *Itiner. Cambriae*, I, 8, dans Gervais de Tilbury, *Otia imper.*, III, 45. Voir la note mise par Liebrecht à ce dernier passage dans son commentaire précieux sur les *Otia* de Gervais. Isidore, dans ses *Etymologiae*, IX, II, 133, remarque déjà que cette région est une fiction de poètes.

3. V. 3482. Voir la note de l'éditeur à ce passage.

4. V. 13372 ss. M. Constans, dans sa note à ces vers, rappelle que les Cynocéphales sont mentionnés dans le texte provençal et dans le texte latin de la Lettre du Prêtre Jean. Ils le sont aussi dans beaucoup d'autres écrits du même temps.

dont le nom a dû primitivement se répandre dans la littérature du moyen âge à la suite de celui d'Alexandre.

L'ARCHITECTURE [1]. — Les auteurs de romans du XIIe siècle décrivent souvent des constructions. Ce sont des villes, des châteaux, des palais, des tours, des donjons, et, fréquemment, des tombeaux.

Parmi les descriptions de villes, la plus ancienne se trouve dans *Eneas* : c'est celle de Carthage [2]. L'idée d'ensemble et un certain nombre d'éléments en étaient fournis à l'auteur par Virgile ; mais elle s'est enrichie, dans le poème français, de détails merveilleux. Ainsi les murailles de la cité sont garnies de trois rangs de « magnetes », qui attirent et retiennent les hommes d'armes ; et le Capitole y est représenté comme bâti de telle sorte que toute parole prononcée à un des coins de l'édifice s'entendait nécessairement à n'importe quel autre. Nous avons dit ailleurs quelle était l'origine de cette double invention, dont l'une provient vraisemblablement des récits légendaires relatifs à Alexandre et

1. En cette partie de notre étude, qui est consacrée aux descriptions des œuvres de l'industrie humaine, il nous arrivera de rencontrer les mêmes objets que ceux auxquels M. Otto Söhring s'est attaché dans son excellente dissertation intitulée *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen* (*Romanische Forschungen*, t. XII, 1900, p. 491 ss.). Mais les descriptions auxquelles nous nous sommes arrêtés ne sont pas toujours les mêmes. D'autre part, les traits que nous y avons remarqués ne sont pas non plus choisis selon le même principe, et je n'ai tenu compte, ici, en général, que de ceux qui présentaient un caractère merveilleux. Enfin, le propos de la présente étude n'est pas seulement de dresser une liste et de faire une analyse de ces descriptions, mais aussi et surtout d'en découvrir les sources, d'en déterminer les rapports avec les réalités archéologiques et les textes littéraires antérieurs ou contemporains.

2. Celle de Thèbes, dans le roman du même nom (v. 5173 ss.), est à peine esquissée. Il n'est pas non plus question ici de la description de Constantinople dans le *Pèlerinage de Charlemagne* (v. 262 ss.), somptueuse, mais non pas merveilleuse.

l'autre des traditions relatives aux Sept merveilles du monde [1]. D'autres descriptions importantes de cités se trouvent dans *Floire et Blanceflor* et dans *Partonopeus*, dont l'une, rapportée à Babylone, semble ornée de traits qui appartenaient à Bagdad [2], et l'autre, rapportée à « Chef d'Oire », est d'origine assez incertaine [3]. Bien qu'elles peignent des villes d'une extrême magnificence, elles ne sont pas par elles-mêmes merveilleuses : les merveilles sont rassemblées dans le château et le donjon central dont nous allons parler.

Le donjon d'Argos, dans *Thèbes*, est surmonté d'une escarboucle lumineuse qui « monstre as notoners le port [4] ». C'est là le résultat d'une interprétation large du texte de Lucain, qui dit seulement que Tydée chemina

Théb., I, 380 Donec ab Inachiis victa caligine tectis
Emicuit lucem devexa in moenia fundens
Larissaeus apex.

Le traducteur français a ajouté à cette donnée la mention de l'escarboucle, dont le pouvoir lumineux est signalé de plus en plus fréquemment à partir de cette époque ; et il y a ajouté aussi l'indication que ce donjon remplissait l'office de phare : double invention qui s'explique par le succès des lapidaires et de certains écrits relatifs aux choses curieuses de l'Orient. — Nous avons déjà dit quelques mots de la citadelle de Carthage dans *Eneas*. — Celle d'Ylion, dans *Troie*, magnifique et puissante, n'a pourtant rien de merveilleux [5]. — Dans les poèmes relatifs à Tristan, il

1. Voir ci-dessus, p. 77-89.
2. V. 1567 ss. Sur Bagdad, voir Salmon, *Introduction topographique à l'histoire de Bâgdâdh d'Abou Bakr Ahmad* (*Bibl. de l'École des hautes études*, fasc. 148).
3. V. 1615 ss.
4. V. 631 ss.
5. V. 3041 ss. — En fait de château, on trouve nommé encore, dans *Troie*, celui de Chastelclus (v. 14110), situé en Troade, dans la forêt de Montesclaire.

faut relever la description du château de Tintagel. Ce château, tel qu'il est représenté dans la *Folie Tristan* d'Oxford [1], a été bâti par les géants, et il est « faez », parce que, deux fois l'an, il devient invisible. M. Bédier a remarqué que la description insérée dans ce poème avait dû être empruntée au *Tristan* de Thomas, qui lui-même l'avait empruntée à Wace [2]. — Le donjon de Chef d'Oire n'a, dans le conte merveilleux de *Partonopeus*, rien de merveilleux [3]. — Bien plus extraordinaire est celui de Babylone, longuement décrit dans *Floire et Blanceflor* [4]. C'est une tour ronde, haute de cent toises, large de cent, surmontée d'une aiguille de soixante pieds. Comme la citadelle d'Argos, elle porte en son sommet une escarboucle, qui y a été placée « par enchantement » et qui, répandant la lumière durant la nuit, fournit à tous, voyageurs de terre et voyageurs de mer, un guide infaillible. Elle comprend trois étages à voûtes qui reposent en leur centre sur un pilier unique, par où l'eau monte et descend, se répandant dans

M. Constans, à l'occasion de ce dernier nom, renvoie à *Tristan menestrel* (*Romania*, t. XXXV, 1906, p. 497 ss.). Il est notable qu'il renvoie ailleurs à ce même poème, écrivant dans sa note au vers 8008 : « Dinas d'Aron (cf. 9043), un des bâtards de Priam. Cf. *Disnadares*, Tristan Menestrel, ... 670, et *Dysn.*, ibid., 882, qu'il faudrait sans doute écrire *Dinas d'Arès.* Dinas de Lidan, le sénéchal du roi Marc, qui figure plusieurs fois dans le même poème et est d'ailleurs bien connu, n'a rien à voir ni avec *Dinas d'Arès*, ni avec *D. d'Aron.* » (Voir Muret, glossaire du *Tristan* de Béroul, sous *Lidan*). Ces deux rencontres sont remarquables. Elles tendraient à établir entre les deux poèmes des relations d'ailleurs difficiles à préciser. Ajoutons ce détail que, au début du roman de *Troie*, Jason est obligé, pour combattre le dragon gardien de la toison d'or, de s'embarquer seul et d'aller le chercher dans une île. C'est dans les mêmes conditions que Tristan va combattre le Morholt. Ce nouveau trait serait également propre à faire soupçonner un rapport entre le roman de Troie et la légende de Tristan. Voir là-dessus *Romania*, t. XLII, 1913, p. 105.

1. V. 99 ss.

2. Voir l'édition de *Tristan*, t. I, p. 7 et note, et l'édition de la *Folie Tristan*, p. 19, note aux vers 99 ss.

3. V. 944 ss.

4. V. 1595 ss.

les appartements. On n'y a employé que les bois précieux, platane, myrte, ébène, et on l'a somptueusement décorée. On ne saurait dire si cette description répond à quelque authentique monument de l'Orient ; mais il est remarquable que certaines particularités de la construction correspondent aux procédés ordinaires de l'architecture orientale : ainsi l'emploi de la voûte, la forme générale de la tour, la savante distribution de l'eau ; et surtout, certains détails dénoncent l'intention de donner à l'ensemble une « couleur » d'Orient, d'ailleurs plus ou moins conventionnelle et arbitraire : c'est ce qu'atteste, par exemple, la mention du platane et du myrte comme bois de construction. — Une autre tour doit être comparée à celle-là : c'est celle qui est décrite dans *Cligès*, œuvre de l'artisan Jean, et où l'on cache Fenice [1]. Elle offre avec celle de *Floire et Blanceflor* ce trait commun d'être une tour d'habitation, commode pour les dames, avec de l'eau partout et des entrées secrètes. La porte qui mène à la chambre la mieux cachée rappelle les procédés de l'architecture arabe, où les ouvertures à secret sont fréquentes et sont combinées avec une ingéniosité extrême. La description de cette tour méritait d'être rappelée ici, non pas pour un caractère proprement merveilleux qu'elle n'a pas, mais pour le rapport qu'elle permet d'établir entre le roman de *Cligès* et celui de *Floire et Blanceflor* [2].

1. V. 5555 ss.

2. Une mention particulière doit être faite du palais de l'Amour décrit dans le *Jugement d'Amour*. C'est une construction d'un merveilleux allégorique, dont on trouve des exemples dans la poésie lyrique contemporaine (voir ci-dessus, p. 231 ss.). — Hors du roman proprement dit, il existe des descriptions de palais merveilleux : ainsi dans le *Pèlerinage de Charlemagne*. Le palais de l'empereur de Constantinople, frappé par le vent, se met à tourner sur lui-même (v. 369 ss.) ; et tandis qu'au dehors la tempête fait rage, le calme règne à l'intérieur, et des automates se mettent à jouer des instruments de musique. M. Söhring (§ 24), en étudiant cette description, rappelle que G. Paris en considérait comme le modèle le Chrysotriclinium des empereurs byzantins (voir *Romania*, t. IX, 1880, p. 11 s.). Il pense, pour sa part, qu'il

S'il s'agit des salles aménagées à l'intérieur des châteaux, elles sont souvent d'une richesse, d'une somptuosité qui défie l'imagination : ainsi celle de *Guigemar* [1], le « ciel » du roi de Perse dans *Eracle*, qui pourrait bien être une adaptation des merveilles de la salle des ambassadeurs à *Constantinople* [2], et surtout, dans *Troie*, la Chambre de beautés, qui peut bien aussi, dans son

s'agirait d'une construction où le plancher, en tournant, aurait produit l'illusion que le palais tout entier était en mouvement. C'est là une hypothèse, que l'exemple peu topique du trône ascendant de Byzance ne suffit pas à confirmer. A vrai dire, il est bien difficile de préciser à quelle réalité répondait la description du *Pèlerinage* et peut-être était-ce seulement à quelque tradition plus ou moins vague et déformée. Il faut rappeler ici ce passage de *Girart de Roussillon* où l'empereur de Constantinople, recevant un ambassadeur de Charles, lui fait voir ses « jeux étranges ». « Par son ordre, ses magiciens excitent la pluie et la tempête et font apparaître des signes éclatants. » Cela rappelle la scène de tempête au milieu de laquelle le palais, dans le *Pèlerinage*, se met à tourner. On verra, dans les notes de M. P. Meyer à sa traduction de *Girart de Roussillon*, l'indication de textes relatifs à des faits du même genre et localisés à Constantinople. On peut, en outre, en rapprocher la description du Colosseum de Rome telle qu'elle se trouve dans les *Mirabilia* et où « tonitrua, fulgura et coruscationes fiebant, et per subtiles fistulas pluvie mittebantur. » Comp. encore *Eracle*, v. 5261 ss., où il est dit que le roi de Perse, ayant fait bâtir un « ciel », faisait à son gré le vent, la pluie et le tonnerre. M. Söhring (p. 525 s.) admet qu'il s'agit ici d'un souvenir déformé du fameux temple du feu de Gandzak qui fut, en réalité, détruit par l'empereur Heracleios dans sa seconde expédition contre les Perses (624-5). Dans *Huon de Bordeaux*, Obéron est capable de provoquer les tempêtes par ses enchantements et ses sortilèges (v. 3173 ss.). Les textes analogues sont très nombreux. On rappellera ici la scène décrite dans le *Novellino*, et où l'on voit des nécromanciens offrir à Frédéric II un spectacle si extraordinaire, qu'il en perd la notion du temps. Voir aussi les divers lapidaires, celui de Marbode, XXIX (« eliotropia »), celui de Philippe de Thaon [« eleutropius »] (*Romania*, t. XXXVIII, 1909, p. 519), etc., et, ci-dessous, p. 366, n. 2. — Pour ce qui intéresse l'histoire des descriptions de palais en général, outre les œuvres du genre de celles de Paul le Silentiaire, que l'Occident n'a pas connues, il faut citer ici celles qu'on trouve dans Julius Valerius (palais de Porus, palais de Candace), et noter qu'elles n'ont pas été sans influer sur l'imagination de nos romanciers. Nous en aurons des preuves précises : voir, ci-dessous, p. 328, n. 2.

1. V. 229 ss.

2. *Eracle*, v. 5882 ss.

ensemble, avoir été imitée d'une de ces chambres fameuses du palais byzantin [1]. Nous n'insisterons pas ici sur tous les détails de cette dernière invention : nous les examinerons une à une en leur lieu. Notons, pour le moment, quelques-uns de ses caractères. C'est l'œuvre de magiciens, l'œuvre de « trois poetes » (v. 14668), où abondent les pierres et les substances précieuses, les artifices les plus singuliers, les machines extraordinaires et les automates. On verra plus loin que certains de ces automates rappellent ceux d'*Eneas*. Il est intéressant de relever, en outre, ce que le poète dit à propos de la musique qu'on entend dans la salle :

14798 Mout fait grant bien as escoutanz,
Quar auques haut pueent parler :
Nes puet on pas si escouter.
Iç'agree mout as plusors,
Qui sovent conseillent d'amors
E de segreiz e d'autres diz
14804 Qui pas ne vuelent estre oïz.

Ce passage doit être mis en parallèle avec celui où l'auteur d'*Eneas* mentionne la sonorité du capitole de Carthage, dans lequel nulle parole ne pouvait être prononcée sans qu'elle fût ouïe de tous les coins de l'édifice. Il n'est pas impossible que Benoît ait songé à mettre en opposition avec l'écho retentissant de ce palais l'intime et discrète disposition de la Chambre de beautés.

C'est peut-être dans les descriptions de tombeaux que les auteurs de romans ont fait les plus grands frais d'imagination. Ces descriptions sont particulièrement nombreuses dans les romans d'*Eneas* et de *Troie*. Ailleurs, il n'y a guère lieu de signaler que celle du tombeau élevé à Blanchefleur, lorsque les parents de Floire ont résolu de la faire passer pour morte. Ni la rotonde, ni le sarcophage où a été déposé le corps de Pallas, dans *Eneas*, n'offrent de caractère vraiment merveilleux, sinon par l'emploi

1. V. 14631 ss.

qui y est fait de l'asbestos comme mèche de lampe ; mais la magnificence de l'ouvrage semble correspondre, moins à ceux qui se faisaient en Occident, qu'à ceux dont l'antiquité romaine ou l'Orient fournissaient des exemplaires. C'est ce que semblent indiquer la construction de la rotonde, surmontée d'une flèche, de boules d'or et d'un oiseau (v. 6431 ss.), et aussi l'emploi de l'ébène pour la couverture (v. 6429 s.)[1]. Beaucoup plus singulier est le tombeau de Camille : avec ses étages à colonnes progressivement évasés, d'abord s'élargissant, puis se rétrécissant, avec son miroir magique, il représente, nous l'avons vu ailleurs, une combinaison des récits légendaires relatifs au temple d'Éphèse et au phare d'Alexandrie[2]. Non moins merveilleux sont les détails : le mortier de pierres précieuses détrempé de sang de serpent (v. 7655 ss.)[3], la lampe inextinguible soutenue par une colombe que vise un archer automatique dont nous reparlerons (v. 7669 ss.). — Dans le roman de *Troie*, les tombeaux les plus remarquables sont ceux d'Hector, de Paris et de Penthésilée. Le premier tire sa plus frappante originalité de l'emploi de certaines pierres, telles que le « pedoire », sur lesquelles nous reviendrons. Par certaines dispositions, comme les quatre statues sur lesquelles repose le sarcophage (v. 16653 ss.) et les tubes qui mènent le baume aux narines du mort (v. 16769 ss.), il rappelle celui de Camille (*Eneas*, v. 7646 s.) et celui de Pallas (*Eneas*, v. 6467 ss.)[4]. Il est notable, en outre, que Benoît, en le décrivant, a eu l'imagination occupée par le souvenir des choses orientales. Cela est sensible à certains

1. Touchant les dispositions prises pour la conservation du corps (v. 6467 ss.) et l'arrangement de la lampe inextinguible, voir ci-dessus, p. 85 ss.

2. Voir ci-dessus, p. 81 ss.

3. Cette invention, qui reparaît dans *Troie*, ne répond à rien de connu. On en rapprocherait la superstition selon laquelle le diamant ne peut être attaqué que par le sang de bouc chaud.

4. Voir sur ce point E. Langlois, *Chronologie des romans de Thèbes, d'Eneas et de Troie* (*Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXVI, 1905, p. 118 s.), et ci-dessus, p. 181 s.

détails qui intéressent, en particulier, les pierres précieuses ; mais, de plus, il ajoute à la fin de sa description que, sur le sommet de l'édifice, on avait élevé une statue d'Hector. Cette statue

16792 Un brant d'acier tot nu teneit,
Grezeis par signe manaçot :
Ço voleit dire e ço mostrot
Qu'ancor sereit vengiez un jor.

Or, ce trait rappelle ce que nous savons d'un monument fameux de Constantinople, la statue équestre colossale de Justinien. Elle était placée au forum, en face du sénat, sur un piédestal revêtu de bronze et élevé au-dessus de sept degrés de marbre blanc. Procope dit que le costume de Justinien était celui d'Achille. L'empereur était tourné vers l'Orient, comme pour marcher contre les Perses. Il tenait un globe de la main gauche ; et sa droite était étendue vers l'Asie « comme pour commander aux barbares de ne pas sortir de leurs limites »[1]. C'est certainement en pensant à cette statue que Gautier d'Arras a décrit celle qui aurait été élevée à Eracle dans Constantinople :

6529 Vers paienime tint se destre
Et fait semblant de manecier
Et de l'oneur Deu pourchacier...

— Le tombeau de Paris n'est décrit que d'une façon sommaire (v. 23046 ss.), et ce qui en fait le caractère le plus merveilleux, c'est l'emploi, comme pour celui de Camille (*Eneas*, v. 7655 ss.), d'un ciment détrempé avec du sang de dragon (v. 23064 ss.)[2]. — Celui de Penthésilée (v. 25794 ss.) est décrit par prétérition et

1. Voir, là-dessus, Labarte, *Le palais impérial de Constantinople*, p. 35 et Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 263. On trouvera cité par Söhring, p. 577 s., un texte de Robert de Clary, chap. LXXXVI, évidemment relatif à la même statue, mais où on apprend que celle-ci passait, chez les Grecs, pour représenter l'empereur Eracles.

2. Voir, ci-dessus, p. 326, note 3.

avec rapidité ; mais il faut remarquer le vers où Benoît dit de son héroïne :

> 25794 Sepouture ot e monument
> Tel que, se *Plines* estoit vis
> Ne *cil qui fist Apocalis*,
> Nel vos porreient il retraire.

Par quoi il fait connaître formellement deux auteurs qui lui paraissaient être maîtres dans l'art de la description et aux œuvres de qui, en effet, nous pourrons constater que lui-même et plusieurs autres écrivains de romans ont très souvent puisé.

Les automates [1]. — Les monuments de l'architecture sont ornés, dans de nombreuses descriptions, au moyen d'œuvres ingénieuses, où l'art se plaît à donner l'illusion de la vie. C'est ainsi que, dans *Troie*, il est question d'un arbre, d'un pin,

> 6266 Dont les branches furent d'or fin
> Tresgetees par artimaire,
> Par nigromance et par gramaire.
> Li pins fu faiz de tel semblance :
> Poi esteit plus gros d'une lance,
> Mais desus fu espés ramuz
> 6272 E parmi la place estenduz.

M. Constans, dans sa note à ce passage, remarque que l'auteur du *Roman d'Alexandre* a dû décrire en s'inspirant de ce pin la vigne merveilleuse qu'il a placée dans la salle de bain de Porus. Cela n'est pas admissible, puisque la mention de cette vigne se trouve dans la Lettre d'Alexandre à Aristote [2], dont l'auteur du

1. Sur ce chapitre, voir Söhring, p. 580-98.

2. Édition Bernard Kübler, à la suite de l'*Alexandre* de Julius Valerius, p. 193, ligne 1 ss. (*Bibl. teubn.*). Dans le même passage de la lettre, il est question de merveilles analogues, plantes et oiseaux, situées hors du palais : « ...avium innumerabilia genera variis coloribus oberraverunt inter aureas platanos

roman français s'est certainement inspiré. Quant à Benoît, sa source doit être à Constantinople. Comme on l'a déjà fait observer, il y avait là, en effet, dans le palais de l'empereur, un arbre de cuivre doré et sur les branches duquel des oiseaux de même métal imitaient par artifice le chant des oiseaux véritables [1]. — Et ces oiseaux automates, les descriptions de romans les mentionnent aussi à de fréquentes reprises. Dejà dans *Thèbes*, il est question d'un aigle d'or placé sur le sommet de la tente d'Adraste, et qui

2957 Des que soleuz ne venz le toche,
Fou ardant giete par la boche.

Un autre est décrit dans *Ipomedon* :

3298 Par tel engien ovrez esteit,
Quant li gardeins del tref voleit,
A poi de vent getast teus cris,
Par tut le païs fust oïz.

Dans *Floire et Blanceflor*, le verger de l'émir est entouré d'un mur crénelé sur lequel sont perchés toutes sortes d'oiseaux d'airain :

unguibus rostrisque inauratis, pro inauribus torquibusque margaritas et uniones gerentia. » Ailleurs, dans J. Valerius (III, 52), il s'agit d'une colombe sculptée qui « humanis vocibus suscitanti loqui ferretur » ; et dans le même ouvrage (III, 53), on trouve encore ceci : « Ibi... fons fictus est, et aquila aurea supersistebat adeo effigiata daedale, ut pansis alis omnem illius operis ambitum tegeret. Namque et arbores sculptae et myrti quaedam ramosae ibidem notabantur, omnes istae de auro. » Comp. les merveilles du palais de Candace (III, 36). Tout cela laisse à penser que l'histoire d'Alexandre n'a pas été sans agir sur l'imagination de nos romanciers quand ils ont décrit leurs automates. Ils trouvaient là bien d'autres éléments merveilleux : la statue d'Orphée qui suait (J. Valerius, I, 46), le palais roulant de la reine Candace (III, 37), la lyre vibrante du palais de Xerxès (III, 53), etc.

1. *Liudprandi Antapodosis*, VI, 5 (*Mon. Germ. hist.*, *SS.*, t. III, p. 338). Voir Labarte, *ouvr. cité*, p. 85 ; Diehl, p. 395.

1731 Quant il vente, si font dous cri
Qu'onques nus home tel n'oï ;
Si ne fu ainc beste tant fiere,
Se de lor chant ot la maniere,
Lupars, ne tygre, ne lïon,
1736 Qu'il n'en soient en soupeçon...

D'autres oiseaux automates figurent dans des groupes compliqués aux côtés d'autres animaux ou même de personnages humains : nous allons le voir ; et cela semble bien être un souvenir de ces mêmes oiseaux mécaniques dont parle Liudprand. — Le *Pèlerinage de Charlemagne* indique que, dans la grande salle du palais byzantin, il y avait

352 De cuivre et de metal tresjetet dous enfanz.
Chascuns tient en sa boche un corn d'ivoire blanc.
Se galerne ist de mer, bise ne altre venz
Qui fierent al palais de devers occident,...
356 Cil corn sonent et boglent et tonent ensement
Com tabors o toneires o granz cloche qui pent.
Li uns esguardet l'altre ensement en riant,
Que ço vos fust viaire que tuit fussent vivant [1].

En fait, nous savons qu'il existait à Constantinople des musiciens automates de cette sorte qui étaient placés sur le mur de la mer et dont la sonnerie se répandait dans toutes les tours voisines [2]. Des automates analogues ont été placés sur le char d'Amphiaras, décrit dans *Thèbes* :

4765 Une image i ot tresgetee
Que vait cornant a la menee ;
Une autre, que toz tens frestele
Plus cler que rote ne vïele.

1. Comp. v. 373 ss.
2. Voir Codinus, *Excerpta antiquit. constantinop.*, Bonn, 1843, p. 86 ss. Sur les musiciens automates, voir Liebrecht, note 34 aux *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury, et Schultz, *Das höfische Leben*, 2e éd., t. I, p. 96 ss.

Mais c'est dans les romans postérieurs que s'étalent les plus vastes descriptions d'objets de ce genre. Dans *Eneas*, le tombeau de Camille est éclairé par une lampe que supporte, au moyen d'une chaîne, une colombe d'or. En face de la colombe se trouve un archer qui la vise, et le moindre souffle suffirait à détendre son arc : la flèche atteindrait l'oiseau et ferait choir la lampe (v. 7669 ss.). L'invention d'un groupe tout à fait analogue est attribuée à Virgile dans le roman des *Sept sages*. Le magicien avait allumé un feu inextinguible et avait disposé un archer, au cou duquel pendait l'inscription :

3938 « Ki me ferra, je trairai ja. »

Un évêque de Carthage ayant frappé l'image avec un bâton, l'archer tira contre le foyer qui disparut complètement [1]. Jusqu'ici il n'y a rien, sinon dans la lampe éternelle, du moins dans l'arrangement du mécanisme, qui dépasse la mesure de l'industrie humaine. Dans *Troie*, au contraire, les automates de la Chambre de beautés sont d'une complexité parfaitement merveilleuse. On voyait là, parmi les quatre personnages qui y étaient figurés, une jongleresse de talents les plus divers et dont voici le dénombrement :

14712 Quar tote jor joë e enveise
E bale e tresche e tombe e saut,
Desus le piler, si en haut,
Que c'est merveille qu'el ne chiet.
14716 Par soventes feiz se rasiet :
Lance e requeut quatre couteaux.
Cent gieus divers riches e beaus
I fait le jor set feiz o uit.
17720 Sor une table d'or recuit,
Que devant li est lee e grant,

1. Sur l'origine de cette invention, voir ci-dessus, p. 83 ss.

Fait merveilles de tel semblant
Que ne porreit rien porpenser, —
Bataille d'ors ne de sengler,
De grip, de tigre, de lion,
Ne vol d'ostor ne de faucon
Ne d'espervier ne d'autre oisel,
Gieu de dame o de dameisel,
Ne parlemenz ne repostauz,
Batailles, traïsons n'assauz,
Ne nef siglant par haute mer,
Ne nus divers peissons de mer,
Ne batailles de champions,
N'omes cornuz ne marmions,
Ne serpenteaus volanz, hisdos,
Nuitons ne mostres perillos, —
Que n'i face le jor joër...

Une autre image figure un damoiseau qui joue à lui seul de douze instruments (v. 14759 ss.), et qui, lorsqu'il a fini son concert, répand sur le sol des fleurs fraîches et parfumées. Mais, au-dessus de lui, est « tresgeté » un aigle et en face, un « satireaus ». Celui-ci lance une balle à l'aigle, qui s'envole et qui, du battement de ses ailes, fait disparaître les fleurs répandues. La dernière image « enseigne à chacun ce qu'il doit faire » et, de plus, tient à la main un encensoir où brûle une pierre inextinguible et d'où sortent les parfums les plus délicieux. Une des inventions attribuées à Virgile dans le roman des *Sept sages* rappelle un des détails de la Chambre de beautés : à l'une des portes de Rome, l'enchanteur aurait placé un homme d'airain, avec une balle également d'airain, que, le samedi, « au coup de none », il envoyait à un autre homme d'airain placé à une autre porte : celui-ci la renvoyait le samedi suivant (v. 3960 ss.). Dans *Floire et Blanceflor*, on lit une longue description de deux statues placées sur le tombeau de Blanchefleur : elles représentent les deux enfants

portant des roses et des lis. Quand le vent qui soufflait les touchait, ils se mettaient à se baiser l'un l'autre,

585 Si disoient par nigremance
Trestout lor bon et lor enfance.
Ce dist Floirès a Blanceflor :
« Baisiez moi, bele, par amor » ;
Blanceflor respont en baisant :
« Je vous aim plus que riens vivant. »
Tant com li vent les atouchoient,
592 Et li enfant s'entrebaisoient ;
Et quant il laisse de venter,
Dont se prenent a reposer.
Tant doucement s'entregardoient,
596 Qu'il ert a vis que il rioient.

Enfin, dans le *Tristan* de Thomas, on voit le héros peupler de figures la salle qu'il consacre au souvenir d'Iseut. De ces figures, la plus singulière est celle du géant qu'il avait dressée à l'entrée pour écarter les indiscrets. M. Bédier a cité, dans son édition du texte, d'autres exemples d'une telle merveille empruntés à d'autres romans. La question est de savoir à qui il en faut attribuer l'idée première. Il est difficile de le dire ; mais cette invention semble être en rapport à la fois avec l'usage de placer des gardes aux portes et l'usage, qui existait à cette époque, de peindre sur les portes des figures de gardiens, comme dans l'antiquité romaine on représentait des chiens sur les seuils [1].

1. Dans un sermon : « Exemplum de militibus in pariete pictis et de rustico qui tenet securim ad ostium, quod aliquid magnum videtur et tamen parum proficit. » Autre sermon : « Ipsi sunt sicut idola, vel imagines in parietibus depictae, quae securim tenent et gladium, nec feriunt, nec defendunt. » Dans un traité : « Quidam praelatorum sunt qui debent alios corrigere, sed facti sunt sicut imagines in ostiis depictae, quae securim vibrant et nullum percutiunt. » Voir Hauréau, *Notices et extraits de quelques mss. de la Bibl. nat.*, t. IV, p. 101 s. Il faut aussi rappeler ici ce que Guillaume de Malmesbury (II, 169)

Les descriptions de ce genre ont donc puisé leur première origine dans des réalités, et nous savons qu'au moyen âge, en Orient, à Constantinople surtout, on s'est plu à construire de savants automates [1]. L'Occident s'en est émerveillé et, à en juger par le parti

raconte de la crypte où gisaient les trésors d'Octavien et où les gardes de mosaïque représentés sur les murailles faisaient mine de charger quiconque portait la main vers un objet précieux.

1. Voir, ci-dessus, p. 329-30. Voir, en outre, le passage de Liutprand relatif aux lions et aux oiseaux mécaniques de la salle de réception qui, à l'entrée des ambassadeurs, se mettaient à rugir et à chanter (*Antapodosis*, VI, 5). Son témoignage est doublé par celui du *Livre des cérémonies.* Voir Labarte, *ouvr. cité*, p. 85, Diehl, p. 394 s., Ebersolt, p. 68 s.

Si l'on désire s'informer avec quelque précision sur la nature de ces automates, il y a un groupe de documents importants à consulter : ce sont les écrits techniques des contemporains qui en ont traité. Des noms anciens fameux sont attachés à l'histoire des constructions de ce genre : Ctésibius, Philon de Byzance, Héron d'Alexandrie. Sur l'œuvre de ces deux derniers auteurs, ou du moins sur la partie qui nous intéresse ici, on lira notamment les travaux de Carra de Vaux (*Journal asiatique*, 8e série, t. XVII, 1891, p. 295 ss., et *Notices et extraits*, t. XXXVIII, 1re partie, p. 1). Philon, dans son traité des *Pneumatiques*, décrit de très ingénieux arrangements : une fontaine affectant la forme d'une servante qui tenait en main une aiguière et qui, lorsqu'on plaçait une coupe dans la paume de sa gauche, versait à boire ; — des lavabos avec des animaux qui buvaient ; — un asperseur pour eau de rose, qui projetait le liquide par le bec d'un oiseau, et dont on se servait pour répandre des odeurs sur les robes ; — une servante qui paraissait quand on lui demandait de l'eau et disparaissait ensuite ; — un arbre où un oiseau couvait ses petits : un serpent se dressait et menaçait le nid ; alors l'oiseau s'élevait en déployant les ailes ; puis le serpent redescendait et l'oiseau, ployant ses ailes, reprenait sa place ; — des oiseaux qui chantaient tandis qu'un hibou tournait la tête et se taisaient quand il les regardait ; — un monstre qui venait boire à une source et qu'un pâtre en chassait ; etc. Les clepsydres, en particulier, étaient d'un mécanisme souvent compliqué. Ctésibius en avait construit une où une statue indiquait l'heure avec une baguette qu'elle tenait à la main. Le *Traité des clepsydres* attribué à Archimède et analysé par Carra de Vaux dans le *Journal asiatique*, *pass. cité*, contient de curieux renseignements. Une certaine horloge, toutes les heures, laisse tomber une balle sur la tête d'un corbeau, qui ensuite la crache sur un timbre ; — une autre représente une tête, dont les yeux changent de couleur ; — une autre, des prisonniers qu'un bourreau décapite un à un, à chaque heure ; — une autre, des cavaliers qui

qu'en ont tiré les romanciers, il semble que le public se soit délecté à en entendre parler. Tout n'était pas fable, au moins pour les débuts, dans ce qu'on lui racontait ; mais nous savons fort bien que les automates dont nous parlent Benoît et l'auteur de *Floire* n'ont jamais existé que dans leurs imaginations. Et c'est ainsi que, progressivement, dans leur désir d'étonner et de trouver mieux que leurs devanciers, les poètes ont quitté le curieux pour l'extraordinaire, et l'extraordinaire pour le merveilleux : ils dépassèrent l'Orient lui-même d'où leur était venue la première inspiration.

DÉCORATION ET OBJETS D'ART. — Une partie du merveilleux qui domine les descriptions d'objets d'art tient à l'histoire même de ces objets. Nous avons remarqué ailleurs [1] que, conformément aux usages de la poésie antique, les auteurs de romans du XII[e] siècle considèrent cette histoire comme un élémen ordinaire de la

apparaissent l'un après l'autre derrière des portes qui s'ouvrent ; — une autre, deux serpents qui sortent de derrière une montagne, se dressent vers un arbre, puis se retirent, en même temps qu'on entend chanter des passereaux ; — une autre, un personnage qui joue de la flûte au début et à la fin du jour.

On voit que ces machines sont propres à expliquer plus d'un détail de nos descriptions de romans : les oiseaux chanteurs, les musiciens automatiques, les balles lancées par des statues, etc., de même que les traités relatifs aux orgues rendent compte des rugissements des lions du palais byzantin. Les Occidentaux avaient pu voir ces choses en Orient ; ils en avaient aussi rapporté chez eux. On lit dans les *Einhardi (?) annales*, à l'année 807, que Charlemagne reçut du roi de Perse « horologium ex auricalco arte mechanica mirifica conpositum, in quo duodecim horarum cursus ad clepsidram vertebatur, cum totidem aereis pilulis, quae ad completionem horarum decidebant, et casu suo subjectum sibi cimbalum tinnire faciebant, additis in eodem ejusdem numeri equitibus, qui per duodecim fenestras completis horis exiebant, et impulsu egressionis suae totidem fenestras, quae prius erant apertae, claudebant... », etc. (II, 168, 172). Guillaume de Malmesbury raconte que Gerbert avait construit, à Reims, une horloge et une orgue, et aussi une statue divinatrice.

1. Voir ci-dessus, p. 196 s.

description, et ils la font de manière à rehausser ainsi le prix de l'objet. L'auteur de *Thèbes* dit, à propos d'une courtine du palais d'Adraste (v. 894 ss.), qu'elle avait été faite par Arachné, se souvenant là d'Ovide, et qu'elle avait été envoyée au roi par Sémiramis, se rappelant ici un des personnages les plus éblouissants de la légende d'Alexandre. C'est encore la légende d'Alexandre qui lui est revenue en mémoire, au moins pour la mention de la ville de Tarse, lorsque, à propos de l'aigle qui surmonte la tente d'Adraste, il dit que le roi Flori la

... conquist quant il prist Terse
4058 Et il venqui les Turs de Perse [1].

L'auteur d'*Eneas* note que le drap étendu sur la bière de Pallas avait été apporté de Thessalie par Paris (v. 6119), et que la coupe envoyée par Eneas au roi Latinus lui avait été donnée par Menelas (v. 3140). Benoît, dans *Troie*, indique que la tente de Calcas

... fu al riche Pharaon
13821 Cel qui neia en la mer Roge.

L'auteur de *Floire et Blanceflor* retrace en détail l'histoire de la coupe remise par les marchands babyloniens pour prix de Blanchefleur : elle a été exécutée par Vulcain, et elle a appartenu à Énée, puis à Lavinie, puis aux Césars [2].

Trois descriptions d'objets se trouvent dans le roman de *Thèbes* : celle d'un char de guerre et celles de deux tentes. Le char appartient à Amphiaras : c'est une merveille. Il a été construit par

1. La réputation de Tarse est d'origine biblique. C'était la ville de toutes les richesses : « Classis Salomonis per mare semel per tres annos ibat in Tharsis deferens inde aurum, et argentum, dentes elephantorum, et simios, et pavos... » (*Rois*, I, 10). Sur quoi les commentateurs ont bâti des interprétations mystiques, recherchant la signification spirituelle de ce nom de Tharse. Voir Pseudo-Hugues de Saint-Victor, *De bestiis*, etc., I, 54 ; etc.

2. La tente de Bilas, dans *Athis et Prophilias*, a été faite par les soins de Candace (v. 5581 ss.).

Vulcain, « outre Saint-Thomas » (v. 4714). Au glossaire de son édition, M. Constans écrit qu'il s'agit là d'une localité imaginaire ; mais sans doute peut-on préciser et l'auteur a dû songer à l'Inde, pays enchanté, et où saint Thomas, selon une tradition qui apparaît déjà dans Grégoire de Tours et encore dans la *Lettre du Prêtre Jean*, avait bâti un palais prodigieux. De même que le temple de Jérusalem dans le *Pèlerinage de Charlemagne* (v. 124 ss.), le char est embelli d'ornements cosmographiques : on y voit les sphères célestes et les astres, et aussi le globe terrestre (v. 4717 ss.) : c'est une œuvre d' « enchantement ». On y voit l'histoire mythologique des Géants assaillant le ciel (v. 4731 ss.). On y voit peints, en personnages symboliques, les Sept arts (v. 4749 ss.). On y voit enfin des automates, dont nous avons déjà parlé (v. 4765). Il est traîné par « quatre azeivre », animaux fantastiques, qui peuvent faire penser à l'attelage du char de Neptune. Car le poète dit d'eux :

4776 L'esclot n'en puet hon aperceivre
En sablon ne en terre mole,
Car plus tost vont qu'oiseaus qui vole.

Et c'est quelque chose d'analogue que dit Claudien des chevaux du dieu marin,

... qui summa freti per caerula possint
VII, 199 Ferre viam segetemque levi percurrere motu,
Nesciat ut spumas nec proterat ungula culmos [1].

Un char est également décrit dans *Troie* (v. 7889) : il se distingue

1. M. Söhring (p. 567 s.) émet l'opinion que l'idée de ce char a pu être empruntée à Julius Valerius, III, 36. Je ne le crois pas. Voir ci-dessus, p. 69 s., les rapports de cette description avec celle du char du Soleil dans Ovide. Pour l'utilisation du texte de ce dernier auteur par les sculpteurs du moyen âge, voir Cahier, *Mélanges*, t. II, p. 48. Voir aussi le char représenté dans la « cité du Soleil » visitée par Alexandre (Julius Valerius, III, 51). Comp. pour Byzance, Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 259, 298.

par la richesse et la rareté de la matière employée : les roues en sont d'ébène rehaussé d'or ; les limons, les essieux, les jantes sont d'ivoire ; le coffre est de cuir d'éléphant bouilli ; et il est traîné par deux dromadaires.

Des deux descriptions de tentes qui sont dans *Thèbes*, la première est assez brève. Elle paraît inspirée, pour une part (v. 2925-46), par certaines descriptions antiques d'Ovide ou de l'*Iliade latine*. L'auteur, en la traçant, a été préoccupé par le souci d'égaler en somptuosité certaines œuvres célèbres de l'antiquité ; ainsi le prouve la remarque :

2951 Li rois David ne Salomon
N'ot tal aigle en son paveillon.

Au sommet est placé un aigle magique. — Une nouvelle description de tente se trouve aux vers 3979 ss. Sur cette tente figure d'abord une représentation de la Mappemonde, pour laquelle l'auteur s'est inspiré, comme nous l'avons vu ailleurs, d'Ovide, de l'*Iliade latine* et de la Bible (v. 3983-4024). Les pierres précieuses y abondent (v. 4025-30). De nouveaux emprunts à Ovide et à l'*Iliade latine* fournissent la matière des vers 4031-46. L'histoire de l'aigle, dont il a été déjà question, implique un souvenir plus ou moins clair de la légende d'Alexandre (v. 4053). — Dans *Eneas*, c'est une tente d'un caractère très particulier qui est décrite : elle affecte la forme d'un château, au centre duquel le « tref » du roi représente le donjon (v. 13818). Nous avons déjà reconnu là un souvenir de certains usages arabes [1]. — Dans *Troie*, l'auteur, cherchant sans doute à renouveler les thèmes, passe à côté des occasions qui s'offraient à lui de décrire une tente. Il n'a insisté un peu que sur celle de Calcas, dont il a fait l'histoire : elle avait appartenu au pharaon d'Égypte qui périt dans la mer Rouge. Calcas l'avait eue d'un sien beau-frère pour prix de ses

1. Voir ci-dessus, p. 89.

leçons de cosmologie (v. 13818 s.). — A propos de la tente qu'elle décrit dans le lai de *Lanval*, Marie de France dit que la reine Sémiramis ni l'empereur Octavien n'en possédèrent jamais de semblable (v. 80 ss.) ; et le choix du nom de ces personnages révèle une curieuse préoccupation des choses archaïques. — Sur toutes ces descriptions, la première, celle de *Thèbes*, paraît avoir exercé une influence dominante. M. Constans pense que les vers 14633 ss. de *Troie*, relatifs aux pierres précieuses de la Chambre de beautés, ont pu être imités des vers 4025 ss. de *Thèbes* ; et il cite, pour une époque postérieure à celle qui nous occupe, trois textes où sont décrites des tentes, parmi lesquels celui du *Roman d'Alexandre*, exception faite pour la mention des travaux d'Hercule et celle des aventures d'Hélène, rappelle par le détail celui de *Thèbes* [1].

Les auteurs de romans aiment à parler d'objets de fabrication et de vertus magiques. Les lampes inextinguibles placées dans les tombeaux de Pallas et de Camille (*Eneas*, v. 6510 ss. et 7673 ss.) et imaginées, en partie, conformément à certains usages exotiques [2] se retrouvent dans le tombeau d'Hector (*Troie*, v. 16801 ss.), et il faut en rapprocher le foyer toujours ardent inventé par Virgile dont parle le roman des *Sept sages* (v. 3926 ss.). — Nous

1. C'est du même passage qu'est inspirée la description de la tente de Bilas dans *Athis et Prophilias*. Œuvre de la reine Candace, cette tente, où éclatent les pierres des fleuves du Paradis, est ornée de scènes empruntées à l'histoire de Troie, de Rome, de Thèbes, à l'histoire d'Absalon ; on y voit représentée la Mappemonde, et les cordes en sont faites avec des cheveux de sirènes (comp. les cheveux de Vénus, dans *Phillis et Flora*, v. 224).

2. L'usage d'entretenir de la lumière dans les tombeaux était communément répandu. Mais il se peut que l'idée de la lampe inépuisable, inextinguible, ait pris naissance au Saint-Sépulcre. Les pèlerins avaient accoutumé de rapporter de la Terre sainte de l'huile et du baume. Un digne homme d'évêque, Arculphe, nous raconte, à ce propos, de quelle façon il s'y était pris pour tromper la douane sarrazine et ne pas payer d'impôt. Les ampoules de Monza portent des inscriptions grecques qui attestent plus précisément qu'on prenait de l'huile (du baume) à la lampe du Saint-Sépulcre. Il fallait donc bien que celle-ci fût inépuisable, de même que la Sainte-Chandelle d'Arras était inusable.

avons déjà dit, d'autre part, que l'auteur d'*Eneas* avait emprunté à la légende des Sept merveilles, pour embellir le tombeau de Camille, ce miroir magique (v. 7604 ss.) dont il est aussi question dans les *Sept sages* (v. 3972 ss.). — Mais nul objet ne joue dans les romans un rôle plus étendu que les anneaux magiques. Il y en a un, le plus ancien, semble-t-il, qui est longuement décrit dans *Troie* (v. 1681 ss.) : c'est celui que Médée donne à Jason comme défense contre tous les périls ; car il rend invulnérable l'homme qui le porte. Il a, d'ailleurs, d'autres vertus : il rend invisible quand on en tourne le chaton vers le dehors de la main et rend de nouveau visible quand on le tourne vers l'intérieur. C'est évidemment là l'anneau de Gygès, fameux dans l'antiquité [1]. Lancelot, dans le roman de son nom, en possède un, qu'il tient d'une fée, et qui le met à l'abri des enchantements (v. 2349 ss.). Yvain en reçoit un qui a les mêmes vertus exactement que celui de Jason : la pierre tournée vers l'intérieur de la main le rend invisible et le protège contre tout danger (*Yvain*, v. 1027 ss.). Il est question, dans le même roman, d'un autre anneau qui a la même puissance protectrice (v. 2600 ss.). Le même anneau-amulette se trouve dans *Floire et Blanceflor* (v. 1007 ss., et v. 2538 ss.). D'autres, enfin, ont d'autres vertus : ainsi celui qui empêche Prothesilaus de dormir (B. n., fr. 2169, f° 33[a]), celui qui guérit Ipomedon d'une blessure (*Ipomedon*, v. 9781 ss.), celui qu'Yonec donne à son amie et qui empêchera son mari de rien savoir de ce qu'elle aura fait (*Yonec*, v. 421 ss.), et celui par lequel Ydoine a été plongé dans un sommeil léthargique (*Amadas*, v. 6430 ss.).

Les descriptions de lits sont fréquentes et brillantes [2]. Ceux qui, dans le *Pèlerinage de Charlemagne*, servent à l'empereur et aux douze pairs, sont magnifiquement ornés (v. 425 ss.). De même,

1. Voir, sur ce sujet, la remarque n° 39 de Liebrecht aux *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury.

2. Pour les textes intéressant la décoration des lits en général, voir Söhring, p. 547 ss.

dans *Troie*, celui qui sert à Hector blessé (v. 10238 ss.), et, toujours dans ce roman, son lit funèbre, dont

16539 Les espondes e li limon
Esteient des denz d'un peisson
Que Plines nomme en son escrit.

Somptueux aussi est celui de Guigemar (*Guigemar*, v. 170 ss.), et plus que tous, celui où, dans *Partonopeus*, s'assied Melior, pour présider une réception. — Ce qui est surtout remarquable, c'est la garniture de ces lits : ce sont les couvertures, les oreillers. On trouve, dans le *Pèlerinage de Charlemagne*, à propos du lit réservé à Charles :

430 Li covertors fu bons que Maseüz ovrat,
Une fee molt gente qui le rei le dunat [1].

L'oreiller sur lequel repose la tête de Camille, après sa mort, est rempli de plumes du merveilleux oiseau calade (*Eneas*, v. 7464 ss.). Dans *Troie*, on apprend que la couverture du lit de Médée

1564 D'unes bestes fu toz orlez
Que reluisent come orpimenz.

Dans la première description du lit de Melior, l'auteur montre une couverture où ont été employés le poil, la peau et la plume d'animaux extraordinaires (v. 1071 ss.). Le lit de parade sur lequel la princesse est assise pour recevoir porte le traditionnel « paile de Tessaille » (v. 10329 s.) ; mais il porte aussi un oreiller garni de plumes de phénix, qui est un oiseau merveilleux que l'auteur décrit longuement. De même Guigemar trouve, dans le bateau magique où il s'embarque, un lit avec un oreiller tel que

179 Ki sus eüst sun chief tenu,
Ja meis le peil n'avreit chenu [2].

1. Voir ci-dessus, p. 312, note 8.

2. Voir ci-dessous, p. 347 s., des propriétés analogues attribuées à diverses pièces du vêtement d'Alexandre.

Parmi les autres objets dont il peut être ici question, les uns, comme nous l'avons déjà remarqué, doivent leur caractère exceptionnel aux circonstances de leur fabrication : telle, dans *Eneas*, l'enseigne exécutée par Pallas et donnée ensuite à Mars, puis à Vénus, puis à Eneas (v. 4523 ss.) ; telle, dans *Floire et Blanceflor*, la coupe échangée par les marchands de Babylone, œuvre de Vulcain ; telle, dans *Phillis et Flora*, la selle de Flora, également œuvre de Vulcain, et aussi de Minerve, (v. 209 ss.). Mais, en outre, sans être d'ailleurs par là proprement merveilleux, ces objets sont ornés de sculptures ou de peintures, dont les sujets, empruntés à la mythologie, à l'histoire légendaire antique, ou à un certain symbolisme, sont capables d'étonner l'imagination. Sur la selle de Flora sont représentées des scènes du passé, parmi lesquelles les noces de Mercure ; et cette particularité convient à l'équipement d'un cheval dont les rênes ont été faites avec des cheveux de Vénus (v. 224) et dont la couverture a été tissée par Minerve au moyen de fleurs d'acanthe et de narcisse (v. 225 ss.). La selle d'Enide est ornée de l'histoire des aventures d'Énée (*Erec*, v. 5319 ss.). Sur la coupe décrite dans *Floire et Blanceflor*, c'est l'histoire de la guerre de Troie qui a été ciselée (v. 439 ss.). Les peintures de la chambre décrite dans *Guigemar* sont intéressantes au même point de vue et on y voit Vénus qui

236 Les traiz mustre e la nature
Cument hom deit amur tenir
E leialment e bien servir.
Le livre Ovide, u il enseigne
240 Coment chascuns s'amur estreigne
En un fu ardant le gettout,
E tuz icels escumenjout
Ki ja mais cel livre lirreient
244 Ne sun enseignement fereient.

Les armes. — On retrouve, dans la description des armes, les mêmes particularités que dans celle des autres objets, les détails

du procédé seul variant. Dans *Thèbes*, Tydeus porte une épée qui lui a été donnée par Oëneus, au moment où il l'a adoubé : elle est d'une rare vertu ; car

1561 Galanz li fevre la forja
Et danz Volcans la tresgeta :
Treis deesses ot al temprer
Et treis fees al tresgeter [1].

Eteoclès, de son côté, est revêtu d'un haubert merveilleux :

6521 Il fu forgiez ja mout a dis :
En un des fluns de Paradis
Fu la ferreüre tempree
Et par set feiz fu tresgetee.

Et son épée

6531 En Babilone fu trovee
En un chier sarcueu de sardone :
Si com dit li briés et la letre,
Ninus i gest, qui l'i fist metre [2].

Ce sont là deux descriptions pleines d'orientalisme où se retrouvent des souvenirs de la géographie légendaire de l'Asie et de l'antique histoire des Babyloniens. Le trait de l'épée trouvée dans un tombeau reparaît dans *Partonopeus* (v. 7720 s.). — L'auteur d'*Eneas*, qui rencontrait dans Virgile, son modèle, une longue description des armes d'Énée, a repris le thème pour le traiter à sa manière.

1. M. Constans a remarqué, dans la note de son édition relative à ce passage : « D'après la légende de Merlin, cette épée, qui se nommait *Marmiadoise*, et qui était l'œuvre du fameux orfèvre Nicaus, avait d'abord appartenu à Hercule, puis à Jason, et enfin à Adraste qui la donna à Tydée... Le roi Artur l'enleva au roi des Danois, le géant Rion, qui prétendait descendre d'Hercule. » (Voir P. Paris, *Les romans de la Table ronde*, t. II, p. 192).

2. Voir aussi dans *Alexandre* (décas.) la description de deux épées merveilleuses (v. 358 ss. et 707 ss.) : au vers 712 se trouve précisément le détail de l'arme découverte dans un cercueil.

Il maintient leur origine surnaturelle, et elles sont l'œuvre de Vulcain ; mais il invente de nombreux détails plus surprenants que ceux dont sa source lui donnait l'idée. Le heaume est fait

> 4428 De costes d'un peisson de mer.

C'est aussi

> 4445 De la coste d'un grant peisson
> Ki est en mer (cetus a nom)

qu'est fabriqué l'écu, où brille une escarboucle lumineuse pendant la nuit. Quant à l'épée, elle est si prodigieuse, que Vulcain peut en fendre l'enclume sur laquelle il l'a forgée (4491 ss.)[1]. Celui-ci la place dans un fourreau

> 4508 Ki fu de la dent d'un peisson.

Enfin, nous avons déjà parlé du gonfanon qui orne la lance. — Dans *Troie*, on peut remarquer les flèches du Sagittaire, empennées de plumes d'alérions (v. 12377 ss.), et ailleurs un écu d' « os d'olifant » (v. 1837). — C'est de même, dans *Cligès*, que le héros porte aussi

> 4031 Un escu d'un os d'olifant.

— Dans la *Vengeance Raguidel*, la fée Lingrenote donne à Guengasouin des armes enchantées qui le rendent invincible. — Il convient, pour finir, de mentionner à part la description de l'équipement gracieux des oiseaux dans le *Jugement d'Amour* (v. 360 ss.), où elle semble avoir tiré son origine des gentillesses de la poésie lyrique.

Vêtements et étoffes. — Une chose est particulièrement digne d'attention en ce qui concerne les étoffes : c'est que toutes

1. Peut-être y a-t-il ici un souvenir de ce *perron* d'acier d'Aix-la-Chapelle qui, selon la légende, servait, au temps de Charlemagne, à éprouver les épées. Voir G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 370.

les plus belles, toutes les plus rares, sont considérées comme d'origine orientale. Il n'est question partout que de « pailes de Thessaile [1] », de « pailes [2] », de cottes de Constantinople [3], de « pailes [4] », de « pourpres » alexandrins [5], de « pailes de Bonivent [6] », de « feltres Tiriens », de « tapiz Galaciens », de « seie Almarie [7] », de tapis qui viennent « del regne a l'Aumaçor [8] ». — Comme les objets d'art, comme les armes, les vêtements et les étoffes ont souvent une origine et une histoire merveilleuses. La « pourpre » de Camille a été fabriquée par « treis faees serors » (*Eneas*, v. 4015), le bliaut funèbre de Pallas par trois déesses (v. 6394), où nous avons reconnu les Parques de la mythologie antique. Les manteaux des deux jeunes filles, dans le *Jugement d'Amour*, ont été aussi confectionnés par deux déesses (v. 22). Le manteau de Briseïda, dans *Troie*, est d'un drap que firent des « enchanteurs »,

13343 Par nigromance e par merveille.

Calcas l'avait reçu d'un « sage poëte Indiien » (v. 13353) qui avait étudié près de lui [9]. La robe de couronnement d'Erec était d'un « drap de moire » (v. 6735), pour la description duquel Chrétien cite Macrobe comme sa source, et qui a été tissé par quatre fées (v. 6744). Le nombre quatre empêcherait ici de reconnaître les Parques [10], n'étaient les textes antérieurs, d'où celui-ci semble

1. *Thèbes*, v. 2623, 6091, 9589 ; *Eneas*, 6117 ; *Erec*, v. 2407.
2. *Le Fraisne*, v. 123.
3. *Erec*, v. 2018.
4. *Erec*, v. 2018.
5. *Guigemar*, v. 182 ; *Lanval*, v. 102.
6. *Floire et Blanceflor*, v. 428.
7. *Eneas*, v. 6115, 7439. La soie d'Almarie vient d'Espagne, mais a été fabriquée par les Sarrazins.
8. *Troie*, v. 19455. — La même réputation de l'Orient paraît à de fréquentes reprises dans *Athis et Prophilias*.
9. Comp. l'histoire de sa tente dans le même roman.
10. L'auteur a mis quatre fées parce qu'il avait besoin de quatre ouvrières pour exécuter les quatre figures du Quadrivium représentées sur la robe.

être découlé en les déformant. D'ailleurs, cette expression « drap de moire », assez obscure, serait peut-être explicable, à la rigueur, par le grec Μοῖρα, que Chrétien aurait pris à une source d'origine hellénique (notez qu'il prétend citer Macrobe, ce qui est faux, mais qui n'exclut pas et même peut indiquer qu'il a suivi un modèle) et qu'il aurait interprétée plus ou moins intelligemment [1]. Enfin, dans *Alexandre* (décas., v. 276 ss.), on apprend que le bliaut du héros a été exécuté par « quatre fees »

en un gaut
Sur Babiloine, el poi de Monribaut...

et qu'il a été procuré par un enchanteur.

La matière des vêtements est souvent étrange. L'ourlet du manteau de Camille est fait des plumes de gorge de la foulque, sur laquelle l'auteur donne des détails merveilleux [2]. C'est aussi de la plume d'un merveilleux oiseau de l'Inde, parfumé et bigarré, que sont faits les chapeaux de Diomède et d'Ulysse quand ils vont en ambassade à Troie (*Troie*, v. 6227 ss.). Dans le même roman, on apprend que la panne du manteau de Briseïda était faite d'un animal d'Orient appelé dindialos, à propos duquel Benoît s'engage dans de singulières explications sur ses qualités et la façon dont les Cynocéphales le chassent (v. 13364 ss.). L'ourlet du même manteau est fait de « bestes de grant pris », qui

13398 Dedenz le flun de Paradis
Sont e conversent...

1. M. Foerster entend *moire* dans un sens voisin de celui que le mot a aujourd'hui. Le Dictionnaire général, après avoir donné l'étymologie du moderne *moire*, cite le passage en question d'*Erec*, et dit justement : « Dans cet exemple isolé il est difficile de voir le mot actuel *moire*. » Cette difficulté justifie une tentative nouvelle d'explication. — Dans *Athis et Prophilias*, certaines parties du manteau de Gayte ont été faites par des fées dans une île (v. 6908).

2. La même héroïne porte aussi des souliers

... d'un peisson
4027 De cent colors menu vairié.

— C'est de même que la panne de la robe d'Erec, à son couronnement, est d'une bête extraordinaire de l'Inde appelée « barbiolete », et sur laquelle Chrétien donne d'étranges renseignements [1]. — Dans *Partonopeus*, la panne du manteau porté par Melior à ses noces est de salamandre (v. 10692 ss.) [2]. — La bordure du « pellisson » d'Alexandre (*Alexandre*, décas., v. 284 ss.) est fait de la peau d'une panthère, animal merveilleux. Les manteaux de Florence et de Blanchefleur, dans le conte de leur nom, fabriqués avec des fleurs, des « baisers d'amours », des « cris d'oiseaux » (v. 21 ss., 167 ss.), n'ont pas d'analogue dans la littérature romanesque.

Les sujets qui ornent les étoffes sont rarement décrits. Il n'y a guère qu'*Erec* où les Sept arts représentés sur la robe de couronnement du héros (v. 6746 ss.) fassent l'objet d'un long développement. Souvent, les diverses pièces du vêtement, comme on l'a vu précédemment pour des oreillers, ont des vertus magiques. Dans *Alexandre* (décas.), on voit une chemise telle que

1. Si l'on cherchait des indications sur les rapports chronologiques de l'œuvre de Chrétien et de celle de Benoît, peut-être ne serait-il pas impossible d'en trouver ici. Les descriptions d'objets semblent avoir été mises à la mode dans la littérature en langue vulgaire par les romans de *Thèbes* et d'*Eneas*, d'où elles se sont répandues dans la littérature postérieure, et d'abord dans le roman de *Troie*. Chrétien commença par en orner ses premiers romans et on le voit s'abandonner, dans *Erec*, à de longs développements. Mais il semble qu'après la publication de cette œuvre il éprouva la lassitude du public, qui se fatiguait d'entendre ces passages descriptifs, et peut-être est-ce ce qu'il veut dire dans *Cligès*, quand, faisant remarquer qu'il néglige un thème de description classique, il écrit :

2358 Por tant qu'as plusors despleüst,
Ne vuel parole user ne perdre,
Qu'a miauz dire me vuel aerdre.

En fait, à partir de ce moment, il ne fait plus de descriptions de choses et s'en tient aux descriptions de personnes. Son exemple, d'ailleurs, ne sera pas suivi par les romanciers postérieurs.

2. La panne du manteau de Gayte, dans *Athis et Prophilias*, est faite de celidron, petit animal qui tue le crocodile, et la bordure de salamandre (v. 6853 ss.).

272 Qui l'a vestue cha sa char n'ert malmise
Ne de luxure ne sera trop esprise...

un « pellisson » si merveilleux que

289 Qui l'a sur sei, si a tal medecine
Que cha n'avra pel chanu en la crine...

un manteau prodigieux, car

298 Hom qui lo porte n'avra cha mal de vin,
Tant n'en seit beivre au seir ni au matin.

Le « manteau mal taillé » de la *Vengeance Raguidel* (v. 3927 ss.) est d'un type isolé [1].

Les sujets. — Nous passerons rapidement sur la mention des objets « taillés » ou brodés « a bestes et a flors », en rappelant toutefois la grande place que tient l'ornementation dans les œuvres de l'art oriental et particulièrement byzantin [2]. En nous en tenant aux sujets indiqués avec quelque précision, nous voyons qu'il est assez aisé de les classer en catégories. Ce sont, d'abord, des scènes empruntées à la mythologie antique : les Géants assaillant le ciel, sur le char d'Amphiaras (*Thèbes*, v. 4731 ss.) ; Vénus ordonnant de brûler les *Remèdes de l'amour*, sur la muraille d'une chambre (*Guigemar*, v. 234 ss.) ; les noces de Mercure et de Philologie sur l'arçon de la selle de Flora (*Phillis et Flora*, v. 215 ss.).

1. Pour ce qui est de la chemise d'Alexandre, voir ci-dessus, p. 41, n. 2.

2. On ne peut songer ici à résumer même les faits principaux. Qu'il suffise de renvoyer aux études générales sur cet art, notamment à Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 269-70, et à tout le chapitre consacré à la querelle des images, p. 335 ss. (voir p. 335, note, une bibliographie sommaire de la question). On connaît le mot typique rapporté par un contemporain de Constantin V au sujet de décorations exécutées sur l'ordre de ce prince, « des arbres, des oiseaux de toute sorte et des animaux, encadrés dans des rinceaux de lierre où se mêlaient des grues, des corbeaux et des paons » : on lui reprochait d'avoir fait de l'église « un verger et une volière » (Diehl, p. 339 s.). L'art byzantin gardait au XIIe siècle encore les mêmes caractères.

Ce sont aussi des scènes se rapportant aux légendes antiques : l'histoire des aventures d'Énée, ciselée sur l'arçon de la selle d'Enide (*Erec*, v. 5319 ss.) ; l'histoire de la guerre de Troie, sur la coupe de marchands babyloniens (*Floire et Blanceflor*, v. 439 ss.) ; diverses histoires aux plafonds de l'émir de Babylone, dont il est dit que

1659 Li fait i sont des ancissours,
Les proueces et les estours ;

en sorte que, pour comprendre cette peinture, il faut une vaste science :

1657 Mout a apris de l'escripture
Qui peut savoir de la painture [1].

Ce sont, enfin, des représentations des Mois et des Saisons, de la Mappemonde et des Sept arts. Les Mois et les Saisons figurent sur l'un des pans de la tente d'Adraste (*Thèbes*, v. 4031 ss.) [2]. Pour ce qui est de la Mappemonde, il n'est pas impossible qu'elle ait été décrite, au moins sommairement, dans le *Pèlerinage de Charlemagne*, comme peinte sur les murs de l'église de Jérusalem ; mais le texte a été altéré au passage où il en pouvait être question [3]. Elle constitue un des motifs principaux d'ornementation

1. Entendez qu'il fallait être érudit pour comprendre les sujets de ces peintures.

2. Nous avons reconnu, en ce passage, une influence d'Ovide (voir ci-dessus, p. 69). Il convient toutefois d'ajouter que les Mois et les Saisons sont aussi fréquemment représentés par les artistes du moyen âge. Voir, là-dessus, l'excellente note de Söhring, p. 627. Voir aussi Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 377.

3.

124 Vit de cleres colors le mostier peinturet,
De martirs et de virgenes et de granz majestez,
Et les cors de la lune et les festes anvels,
Et les lavacres... (*lacune*)
... corre et les peissons par mer.

Les fêtes sont les scènes de l'histoire religieuse auxquelles se rapportent les

de la tente d'Adraste, dans *Thèbes* (v. 3985 ss.), où elle est décrite au moyen de réminiscences des *Métamorphoses* d'Ovide (v. 3889-4002 ; 4019-20 ; 4029-38), de l'*Iliade latine* (v. 4003-6 ; 4039-46), de la Bible (v. 4009-12), et d'une géographie merveilleuse (v. 4013-18). Le même motif réapparaît un peu plus loin sur le char d'Amphiaras, plus brièvement traité, mais avec l'indication supplémentaire des sphères célestes et des astres (v. 4717 ss.). C'est encore lui que Partonopeus remarque sur les façades des palais, à Chef d'Oire (*Partonopeus*, v. 853-58)[1], et qui orne la chambre de la Dame de l'Ile (*Protheselaus*, B. n., fr. 2169, f° 82[a]). Les Sept arts figurent sur le char d'Amphiaras (*Thèbes*, v. 4749 ss.), dans le palais de Didon (*Eneas*, mss. *GFD*, v. 514 ss.), et ils se retrouvent

fêtes de l'Église et qui fournissaient fréquemment, en effet, des motifs de décoration à la peinture et à la sculpture. Voir Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 198 ss. et 206, et Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 459.

1. Voir encore *Athis et Prophilias*, où la Mappemonde figure sur la tente de Bilas. Si l'on recherche d'où provient l'idée de ce motif, on trouve qu'elle a son origine dans la décoration de l'époque. La mappemonde, on le sait, est représentée dans beaucoup de manuscrits et de miniatures ; mais elle l'est aussi sur des monuments d'espèces diverses. Ainsi le pavement historié de Madaba représente une carte de Palestine dont j'emprunte cette description à M. Diehl, *ouvr. cité*, p. 211 : « Sur les ondulations bleues de la mer Morte voguent deux vaisseaux ; les poissons nagent dans les rivières, les fauves poursuivent les biches dans le désert parsemé de cactus et de palmiers ; les montagnes dressent leurs chaînes à l'horizon ; les villes et les villages apparaissent avec leurs tours, leurs portes, leurs édifices les plus célèbres, Bethléem avec la basilique de la Nativité, Jérusalem avec les longs portiques qui la traversent, une place, une haute tour. » Voilà pour l'Orient. En Occident, nous lisons dans Einhard, *Vita Caroli*, cap. XXXIII, que, parmi les meubles de Charlemagne, en 811, se trouvaient trois tables : l'une, « quae forma quadrangula, descriptionem urbis Constantinopolitae continet » ; l'autre, « quae forma rotunda, Romanae urbis effigie decorata est » ; la troisième, enfin, la plus belle, « quae ex tribus orbibus conexa, totius mundi descriptionem subtili ac minuta figuratione complectitur ». On lit, de même, dans les *Annales* de Prudence de Troyes, à l'année 842, que Lothaire possédait une table « mirae magnitudinis ac pulchritudinis », en argent, « in quo et orbis totius descriptio et astrorum consideratio et varius planetarum discursus, divisis ab invicem spatiis, signis eminentioribus sculpta radiabant... »

sur une tour mentionnée dans le roman des *Sept sages* (v. 365 ss.). Les quatre arts majeurs ornent la robe d'Erec: Géométrie, Arithmétique, Musique et Astronomie (*Erec*, v. 6745 ss.) [1].

Les pierres. — Dans l'ornementation des objets divers dont nous venons de parler, monuments de l'architecture et œuvres d'art de toute espèce, les pierres précieuses jouent un rôle important qui appelle quelques observations. Rien n'est plus naturel que ce rôle, étant donné l'usage que les artistes du moyen âge ont fait des pierres pour décorer les châsses et les fourreaux, les baudriers et les heaumes, les croix et les panneaux. Mais ce n'est pas seulement en s'inspirant des objets qu'ils avaient réellement sous les yeux que les auteurs de romans ont composé leurs descriptions : ils ont en outre puisé à des sources traditionnelles que leur ouvrait la connaissance de certains livres.

Les énumérations de pierres ont pour effet d'accroître la somptuosité des descriptions; et le procédé est assez simple pour que, à première vue, il ne retienne pas l'attention : c'est le cas pour des passages comme les vers 2953 ss. de *Thèbes* ou les vers 641 ss. de *Floire et Blanceflor* ; mais il y a un certain nombre de ces énumérations dont il est curieux de marquer le caractère érudit et le rapport avec des traditions antiques. Benoît de Sainte-Maure,

1. Les Sept arts étaient également un motif favori des arts figurés. Viollet-le-Duc a déjà dressé une liste de monuments où ils se trouvent représentés (*Dictionnaire de l'architecture*, t. I, p. 1 ss.). Outre ceux qu'on peut y ajouter, il y a des témoignages littéraires, notamment un des *Hibernici exulis carmina* publiés dans les *Mon. Germ. hist.*, *Poetae*, t. I, p. 408 ss., le *De septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis* (il s'agit d'une table) de Théodulphe (né vers 760), et le *Pseudo-Turpin*, cap. xxxi, qui décrit le palais de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, où « bella... quae ipse in Hispania devicit et septem liberales artes inter caetera miro modo in eo depicta sunt ». — Dans le texte cité d'*Erec*, les noms des arts sont imprimés sans majuscule initiale par M. Foerster : il me paraît nécessaire d'en mettre une. Les arts sont ici personnifiés (comp. les tétrastiques publiés dans les *Mon. Germ. hist.*, *Poetae*, t. I, p. 629-30).

décrivant, dans *Troie*, la Chambre de beautés, dit qu'il s'y trouvait

> ... les doze pieres gemeles
> 14634. Que Deus en eslit as plus beles
> Quant precioses les noma.

Et il les nomme, en citant, d'ailleurs, treize au lieu de douze (nous gardons la forme des noms, mais nous en modifions l'ordre), il les nomme : *maraude*, *jaspe*, *sardoine*, *beriz*, *sardina*, *calcedoine*, *crisolite*, *topace*, *ametiste*, *safirs*, *prasme*, *rubis*, et *charbocles*. M. Constans a consacré à ce passage une note où il semble admettre (si je l'entends bien) soit qu'il dérive du Lapidaire en vers publié par L. Pannier (l. II, part. I, chap. II), subissant en outre une influence secondaire de l'Apocalypse (XXI, 19-20), soit qu'il a pour source les vers 4025-28 de *Thèbes*. De fait, des dix pierres énumérées dans *Thèbes* et nommées *esmeraude*, *jaspes*, *sardones*, *berils*, *sardes*, *calcedones*, *jagonce*, *crisolites*, *topaces* et *ametistes*, neuf se trouvent dans *Troie*, et pour la dixième, la *jagonce*, on peut admettre son identité avec le rubis. Mais cela prouve-t-il que le texte de *Troie* dérive de celui de *Thèbes* ? Je ne le crois pas, pour la raison que, cette liste de pierres se trouvant dans l'*Apocalypse* et Benoît y ajoutant deux noms, *safirs* et *prasme* [1], venus aussi de ce dernier texte, il paraît plus simple d'admettre que les textes de *Thèbes* et de *Troie* dépendent directement, chacun de son côté, de celui de l'*Apocalypse*. Benoît n'aurait pris dans *Thèbes* que la seule idée d'une énumération de pierres empruntée à la Bible. Quant à l'emprunt à ce dernier livre, il est tout naturel si l'on se rappelle à quel point le passage ici en question était célèbre au XII[e] siècle. Il existe, en effet, une pièce en vers de cette époque qui a pour objet de commenter les versets

1. Il n'est pas nécessaire de tenir compte ici de l'addition qu'il fait, par dérogation à son annonce, d'une treizième pierrè, l'escarboucle, venue pour les besoins du vers, pierre extrêmement célèbre, dont la mention était une sorte de lieu commun et pour laquelle il est inutile de chercher une source.

19-20 du chapitre XXI de l'*Apocalypse*, contenue dans divers manuscrits, et qui, faussement attribuée à Marbode par Beaugendre, a été publiée en dernier lieu par Hauréau. Il existe, en outre, beaucoup de paraphrases en prose des mêmes allégories. Ainsi, les listes de *Thèbes* et de *Troie* se rattachent directement à la liste biblique, et cette opinion exclut toute idée de dépendance par rapport au lapidaire en vers de Pannier, comme par rapport au verset 28 de l'*Exode* cité par M. Constans et qui n'atteste que le caractère consacré du nombre des douze pierres [1].

Il n'est pas rare que les auteurs indiquent l'origine de ces pierres précieuses et ils disent ordinairement qu'elles ont été trouvées dans un des fleuves de Paradis [2]. Ils ne ménagent pas les détails

1. Sur la question des douze pierres bibliques, voir Pannier, *Les lapidaires français*, p. 209-23. Voici maintenant un tableau comparatif des listes dont il a été question ci-dessus. Le chiffre qui précède chaque nom indique son rang dans le texte où il est cité.

Apocalypse, XXI, 19-20	*Exode*, 28	*Thèbes*, 4025 ss.	*Troie*, 14636 ss.	*Lapidaire en vers*
1 Jaspis	Jaspis	2 Jaspes	Jaspe	Jaspe
2 Saphirus	Sapphirus		Safirs	Saphyr
3 Calcedonius		6 Calcedones	Calcedoine	
4 Smaragdus	Smaragdus	1 Maraude	Maraude	Esmeraude
5 Sardonix		3 Sardones	Sardoine	
6 Sardius	Sardus	5 Sardes	Sardina	Sarde
7 Chrysolitus		8 Crisolites	Crisolite	Grysolite
8 Berillus	Beryllus	4 Berils	Beriz	Beril
9 Topazius	Topazius	9 Topaces	Topace	Thopasce
10 Chrysoprasus	Chrysoprasus		Prasme	
11 Jacinthus		7 Jagonces	[*voir* Rubis]	
12 Amethystus	Amethystus	10 Ametistes	Ametiste	
	Achates			Acathe
	Pyropus			
	Adamas			
	Cyanus			
			Rubis	Rubys
			Charbocles	
				Oniche
				Ligure

Les douze pierres sont aussi mentionnées dans la description de la tente de Bilas (*Athis et Prophilias*, v. 5622).

2. *Troie*, v. 6843 ; *Floire et Blanceflor*, v. 1747 ss. ; *Athis et Prophilias*, v. 5625.

les concernant et ils se plaisent à émerveiller le lecteur en décrivant leurs propriétés. Celle qu'ils nomment le plus volontiers est l'escarboucle, à qui ils prêtent le pouvoir d'éclairer pendant la nuit. Cette superstition, très ancienne, et que partageait déjà saint Augustin, s'est introduite de bonne heure dans notre littérature narrative puisqu'elle apparaît déjà dans le *Pèlerinage de Charlemagne* (v. 423) ; et l'ingéniosité créatrice des auteurs de romans s'est employée seulement à choisir l'emplacement de cette pierre et à en exprimer la vertu en termes originaux. Dans *Thèbes*, on en voit une qui sert de phare à la citadelle d'Argos (v. 631 ss.) ; il y en a une, dans *Floire et Blanceflor*, qui remplit le même office sur la tour de Babylone (v. 1607 ss.). L'escarboucle du bouclier d'Eneas

... getoit tel clarté
4466 Com se ce fust un jor d'esté.

L'expression est assez ordinaire aux vers 575 ss. de *Floire et Blanceflor* ; mais ailleurs, à propos d'une escarboucle posée sur une coupe, l'auteur dit :

477 N'est sous ciel si orbes celier,
S'il i estoit, li boutilliers
Ne peüst sans autre clarté
Cler vin connoistre d'ysopé [1].

Aux vers 1030 ss. de *Partonopeus*, on lit que l'escarboucle jetait une si vive clarté,

Que ja, se por ricoise non,
N'estuet candoile en le maison ;

ce qui est assez banal ; mais, plus loin, on apprend qu'au-dessus du lit de Melior se trouvaient des escarboucles dont le pouvoir est décrit d'une façon plus nouvelle :

1. Comp., pour l'expression, *Sept sages*, v. 3978 s.

10317 Par nuit jetoient tel clarté
Conme solaus en jor d'esté.
Quant l'empereris violt dormir,
Dont les estuet mout bien covrir
Et, por menor clarté avoir,
I covient cierges faire ardoir [1].

C'était là, en cette mention de l'escarboucle, un lieu commun qu'il ne fallait pas omettre. On y ajoutait ensuite l'invention originale de telle autre pierre moins connue. C'est ainsi que l'auteur d'*Eneas* imagine que, sur les remparts de Carthage, se trouvaient trois rangées de « mangnetes », c'est-à-dire d'aimants, qui enlevaient les hommes armés de fer. Nous avons dit ailleurs que l'idée avait pu lui en être inspirée par certains récits relatifs à Alexandre, si tant est qu'elle se trouve dans le *Commonitorium Palladii* [2]. Le même auteur explique qu'on avait disposé une lampe dans le tombeau de Pallas :

6514 De beston en esteit la mece
D'une piere que l'en alume ;
Tel nature a et tel costume,
Ja puis esteinte ne sera...

Il s'agit de l'asbestos, ou amiante, dont les vertus, publiées par les lapidaires, ont contribué à l'ornement des descriptions de

1. C'était l'usage d'avoir une lampe près de son lit. Voir la miniature du ms. de Herrad de Landsberg reproduite par Schultz, *Das höfische Leben*, 2e éd., t. I, p. 86. Comp. Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, III, 83 : « ... accenso lumine, ut potentibus mos est in cameris, inter somnos perpetuum lumen habere. »

2. Voir ci-dessus, p. 89. La propriété d'attirer le fer que possède la « magnes » a donné lieu à diverses applications. Pline, XXXIV, 148 ss., parle d'une statue, qui avait été suspendue par ce moyen dans le temple d'Arsinoé à Alexandrie (comp. s. Augustin, *De civitate Dei*, XXI, IV, 4). Isidore, XVI, IV, 2, et certains écrits relatifs aux merveilles de Rome (voir ci-dessus, p. 77 ss.) nomment la statue de Bellérophon comme exemple du même prodige. C'est encore le cas du fameux tombeau de Mahomet. Comp., pour les lapidaires français, *Romania*, t. XXXVIII, 1909, p. 260.

romans [1]. Car le trait utilisé par l'auteur d'*Eneas* se retrouve dans *Troie* : la même pierre est placée dans l'encensoir que balance une des « images » de la Chambre de beautés :

14904 Une piere ot enz alumee,
Dont il n'ist flambe ne fumee :
Senz descreistre art e nuit e jor,
Granz est li feu de sa chalor.

De même, au-dessous de chacune des statues élevées au tombeau d'Hector, brûle une lampe inextinguible :

16805 D'une piere est de tel nature
Que toz jorz art e toz jorz dure.

Benoît s'est plu à multiplier dans son roman les mentions de pierres de ce genre. Une des « images » de la Chambre de beautés est d' « ofiane », c'est-à-dire, selon M. Constans, d'osiane, d'obsidiane. Celui qui la considère fréquemment

17767 En refreschit e renovele...
17769 Ne grant ire ja nen avra
Le jor qu'une feiz la verra [2].

1. Il est déjà question de l'asbestos dans Pline, XXXVII, 146, qui en dit très peu de choses et ne parle pas de ses propriétés incombustibles. Solin, LVII, 10, écrit que « accensus semel extingui nequitur » (comp. s. Augustin, *De civitate Dei*, XXI, v, 1). A ce renseignement, Isidore ajoute, XVI, iv, 4, l'histoire d'une lampe située dans un temple de Vénus et pour laquelle on l'a utilisé (comp. Ampelius, c. viii). A partir du xii[e] siècle, il est à chaque instant question de cette pierre et de sa propriété particulière. Comp., pour les lapidaires français, Pannier, *Les lapidaires français*, p. 58, 125, etc. et P. Meyer, dans *Romania*, t. XXXVIII (1909), p. 267.

2. M. Constans propose d'identifier cette pierre avec l'obsidiane. Pline, en fait, cite un certain nombre de statues où l'on aurait employé cette matière (XXXVI, 196). Mais les propriétés qui lui sont attribuées ici ne sont pas celles qu'on lui attribuait ordinairement (voir, par ex., Philippe de Thaon, au mot *obsianus*). L'une d'elles, qui consiste à rendre la jeunesse, est donnée, dans la *Lettre du Prêtre Jean*, § 29, comme appartenant aux « midriosi ».

La chambre tout entière est de « labastre », pierre blanche merveilleuse :

14926 Quant il i a aucunes genz,
Veeir pueent tot cler par mi,
Mais il n'i seront ja choisi :
Qui dedens est, defors veit cleir ;
Si ne set nus tant esgarder,
S'il est defors, ja dedenz veie [1].

Enfin, des quatre statues qui ornent le tombeau d'Hector, toutes de pierres précieuses, l'une est faite de « pedoire », et voici ce qui caractérise cette pierre :

16683 Dedenz le flun de Paradis
A uns arbres d'estrange pris ;
Pomes chargent que al fonz vont :
Celes qui set anz i estont
Pieres devienent forz e dures.
16688 Teus vertuz ont e teus natures
Qu'ome desvé senz escïent,
Qui riens ne set ne rien n'entent,
Rameinent tot en son memoire [2]...

Naturellement, les pierres contribuent à donner aux anneaux

1. A cette pierre, dont M. Söhring (p. 521, n. 1) remarque qu'elle était très employée à Byzance, je ne connais pas de texte qui attribue la même propriété.

2. Le nom de la pierre et son existence même ont bien l'air d'être l'invention de Benoît. Celui-ci n'a toutefois pas inventé les détails dont il se sert pour la décrire. Il existe, en effet, des sources pétrifiantes et où des fruits peuvent se recouvrir d'une gaine calcaire. Quant à la vertu de chasser la démence, on l'attribuait à certaines pierres, à la chélidoine, par exemple. Au reste, il faut noter que le lapidaire de Cambridge p. p. Pannier, p. 188, mentionne le « pederos » ou « pedoretes » comme une pierre de « grant mestier »,

Kar ki sor lui la portera
Ja de ses nerfs ne contrara.

magiques dont nous avons déjà parlé les propriétés miraculeuses dont ils jouissent. Il en faudrait tenir compte ici.

Les animaux. — Les descriptions consacrées aux animaux appellent, d'abord, une ou deux remarques d'ensemble. En premier lieu, c'est que, si un certain nombre de ces animaux sont décrits comme intervenant dans l'action racontée, beaucoup d'autres ne le sont qu'à l'occasion de vêtements, d'armes, d'objets divers, pour lesquels ils ont fourni leur peau, leur plume, leurs dents, leurs os. C'est, d'autre part, que, le plus souvent, les animaux décrits pour donner un caractère merveilleux à un récit, sont de provenance orientale.

Cette dernière remarque s'applique déjà aux chevaux, qui viennent d'Arabie [1], de Nubie [2], de Syrie [3], d' « outre l'eve d'Eüfras [4] », de « Leütiz [5] », surtout de Cappadoce [6]. — Les poètes s'ingénient à en dresser les plus brillants « pedigrees ». Dans *Thèbes*, le cheval de Tolomé a été

6008 Engendrez d'ive et de neitun [7].

Dans *Eneas*, les chevaux de Meneceüs

3942 Ne sont des ives de la mer
Ki en mer vivent seulement,
Si com convient, totes del vent [8]...

1. *Thèbes*, v. 5623, 6007, etc.
2. *Thèbes*, v. 6553.
3. *Thèbes*, v. 5280.
4. *Troie*, v. 7973.
5. *Troie*, v. 12036.
6. *Eneas*, v. 3935 ; *Erec*, v. 1969. Sur les chevaux de Cappadoce, voir la dissertation qui se trouve au t. I, p. 134, des *Poetae minores* de la collection Lemaire.
7. Pour les textes relatifs aux nuitons, voir, outre la note de M. Foerster au v. 5273 d'*Yvain* : Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, III, 61, et la note de Liebrecht au passage ; *Liber monstrorum*, II, 32 ; etc.
8. Sur l'origine de cette invention, voir ci-dessus, p. 88 ss.

Le mulet que monte Phillis, dans *Phillis et Flora*, a été créé par Neptune lui-même (v. 178). Inversement, il arrive qu'on loue leur descendance, comme celle du cheval d'Agrippa, dans *Thèbes*,

6624 Qui fu pere al bon Bucefal.

Car Bucéphale et Pégase sont nommés dans les descriptions comme les parangons de montures parfaites (*Partonopeus*, v. 9630 ss. ; *Phillis et Flora*, v. 197) [1]. — D'autre part, les chevaux, comme nous l'avons déjà remarqué pour d'autres objets, empruntent quelque chose de leur prestige aux maîtres qui les ont possédés. Galatee, la monture d'Hector, lui a été donnée par Orva la fée (*Troie*, v. 8024) ; la monture de Phillis a été donnée par Neptune à Vénus, qui l'a ensuite donnée à la reine Hiberina (*Phillis et Flora*, v. 177 ss.) ; etc. — Enfin, ces chevaux se distinguent par certaines qualités propres. Les plus extraordinaires sont ceux que décrit l'auteur d'*Eneas* : les chevaux de Meneceüs,

3956 Ki n'ont mehaing, jale ne boce,

qui sont admirablement rapides et vaillants, qui ne vivent que trois ans [2], et le cheval de Camille, dont la robe est la chose la plus prodigieuse qu'on puisse imaginer (v. 4049 ss.). C'est à peine si de tels chevaux le cèdent à ces « azeivres » dont est attelé le char d'Amphiaras et que nous avons déjà mentionnés.

A côté des animaux domestiques paraissent les animaux apprivoisés : telle la tigresse du roman de *Thèbes*, dont le prototype est dans la *Thébaïde* de Stace et à qui le poète français a simplement ajouté une escarboucle sur le milieu du front ; tel surtout le cerf d'*Eneas*, dans la description duquel, à côté de la donnée fournie

1. Bucéphale est décrit dans la laisse X de la version décas. d'*Alexandre*. On y apprend qu'il mangeait du pain et buvait du vin, détail qui manque à Lamprecht, et qui semble provenir d'une imitation du passage de *Thèbes* où est décrite la tigresse apprivoisée. Voir ci-dessus, p. 97, n. 2.

2. Voir la note précédente.

par Virgile, apparaît le souvenir de la tigresse de *Thèbes* et dont les bois servaient de candélabres pendant le festin.

Parmi les animaux surnaturels et redoutables qui sont introduits dans les récits pour y jouer un rôle comme agents, il faut citer d'abord les dragons. Celui qui, dans *Thèbes*, dévore l'enfant gardé par Hypsipyle

2341 Par les narilles giete fors
Et fou et flambe de son cors :
N'encontre rien que trestot n'arde...

et, au moment où il attaque l'enfant, il

2345 Sifle, si met fors l'aguillon,
Que ele ot lonc come un baston ;
Si point l'enfant soz la mamele,
Le cuer li trait de soz l'aissele,
Par me la plaie en but le sanc.

Ce monstre, décrit déjà dans Stace, mais à propos duquel l'auteur de *Thèbes* s'est aussi souvenu d'Ovide, a son pareil dans *Troie* (v. 1915 ss.) et dans le *Tristan* de Thomas (chap. XIII). — Toujours pour ce qui est des monstres, Virgile offrait à l'auteur d'*Eneas* une brève description de Cerbère, qui a été largement développée dans le poème français au moyen de traits complémentaires empruntés à Ovide (v. 2561 ss.) [1] : un emprunt analogue à la mythologie antique est fait par Benoît de Sainte-Maure dans sa description des sirènes (*Troie*, v. 28845 ss.) [2]. On pourrait ratta-

1. En aucune occasion n'apparaît mieux le caractère de la description chez nos romanciers du XII[e] siècle. M. Heinze, dans son étude intitulée *Virgils epische Technik*, 2[e] édit., 1908, insiste sur la façon dont le poète latin subordonne ses descriptions au sujet, les y intègre, les utilise pour le développement de l'action (voir p. 392 s.). Chez l'adaptateur français, au contraire, la description s'étale, traitée pour elle-même, inutile ou même nuisible à l'effet que doit produire le récit.

2. Comp. *Athis et Prophilias*, v. 6021 ss. Ces êtres, dont tous les naturalistes parlent depuis l'antiquité (Pline, XXX, 6 ; Solin, XXXVII, 4 ; Isidore, XI,

cher à une même source, bien que moins directement, sa description du Sagittaire. Et quant à ces « netons » si fréquemment mentionnés dans les romans, il est remarquable qu'ils tirent de Neptune l'origine de leur nom [1].

Des divers autres animaux qui interviennent dans l'action de tel ou tel roman, nous citerons deux ou trois, et d'abord le lion décrit dans *Partonopeus*, à propos duquel l'auteur donne de longues explications sur la nature de ce genre de bêtes :

De sa queue se selt ferir
Por ire et por corroz cuillir :
Tant est gentill et debonaire
Et ne sait sanz corroz mal faire.
Ce fait il as bestes de pes ;
Mais homes hardiz et angrés,
Et les granz guivres et les ors,
Quant il en voit un ou plusors,
Asalt et vaint sanz soi ferir :
De lor orgueil se velt marir [2].

Rappelons aussi la biche surnaturelle, toute blanche, qui, dans *Guigemar*, prend la parole pour maudire le méchant chasseur (v. 89 ss.). Enfin, dans les arbres qui ornent le tombeau de Blancheflor, chantent des oiseaux dont la mélodie produit de merveilleux effets ; car

III, 31 ; XII, IV, 29 ; *Liber monstrorum*, I, 7 ; etc.), figurent ordinairement dans les traités du XIIe siècle (voir Cahier, *Mélanges*, t. II, p. 125, qui peut être facilement complété) et passent de là dans la littérature narrative (voir, par exemple, l'épisode de l'*Huon d'Auvergne* franco-vénitien p. p. E. Stengel dans les *Mélanges Wilmotte*, p. 687 ss.).

1. Voir ci-dessus, p. 208, note 2.

2. Je n'ai trouvé ces mêmes détails exactement ni dans Pline, VIII, 48, ni dans Solin, XXVII, ni dans le Physiologus (Cahier, *Mélanges*, p. 106 ss.), ni dans Isidore, XII, II, 3, ni dans Philippe de Thaon, *Bestiaire*, v. 1 ss., ni nulle part.

Se damoisiaus les escoutast,
626 Ne pucele por qu'ele amast,
De ces dous chans que il ooient
D'amors si forment esprenoient,
Qu'il se couroient embracier,
L'uns l'autre doucement baisier.
Se nules gens les escoutassent,
632 Qui ja d'amors ne se penassent,
De la douçor que il oïssent
Isnel le pas s'en endormissent [1].

Dans tous les cas dont nous parlerons maintenant, il n'est question que d'animaux utilisés par l'industrie humaine et décrits pour le concours qu'ils ont fourni, de leur peau ou de leur plume, à la fabrication de quelque objet précieux.

Ces animaux sont nommés parfois à propos de la construction d'édifices : ainsi dans *Eneas*, où le mortier employé pour le tombeau de Camille est

7655 D'altres pierres menu triblees
O sanc de serpent destemprees,

invention qui réapparaît dans *Troie*, où, pour bâtir le tombeau de Paris,

23064 Ciment fait o sanc de dragons
Ont pris li sage e destempré [2].

Ils le sont plus fréquemment à propos de pièces du vêtement ou de l'équipement. Ce sont des éléphants, dont on emprunte la peau ou les os. Car le coffre du char de Fion, dans *Troie*,

1. Nous avons déjà parlé ailleurs (voir ci-dessus, p. 92 et 162) des « pourpres » et des crocodiles dont il est question dans *Eneas*, v. 471 ss. Il y a une mention des crocodiles, inspirée de ce dernier roman, dans *Athis et Prophilias*.
2. Voir ci-dessus, p. 326 et note 3.

7896 Ert de cuir d'olifant boliz,

et, dans le même roman, Jason

1837 Un escu ot d'os d'olifant ;

et dans *Cligès* de même, le héros porte à son cou

4031 Un escu d'un os d'olifant.

Ce sont les poissons, qui servent à des usages divers. Car, dans *Eneas*, les souliers de Camille sont

... d'un peisson
4027 De cent colors menu vairié.

Le haubert et le heaume d'Eneas, forgés par Vulcain, y sont

4428 De costes d'un peisson de mer.

Son écu est

4445 De la coste d'un grant peisson
Ki est en mer, cetus a nom.

Et le fourreau de son épée, enfin, était excellent,

4508 Ki fu de la dent d'un peisson.

De même, dans *Troie*, les montants du lit funèbre d'Hector ont été faits

... des denz d'un peisson
16541 Que Plines nome en son escrit.

De même encore, dans *Floire et Blanceflor*, Floire part à la recherche de son amie, monté sur un cheval dont

969 Toute la sele et li arçon
Fu de la coste d'un pisson [1].

1. Voir encore *Athis et Prophilias*, v. 6925 s., 6961 s., *Alexandre* (décas.), v. 374, 719 ss., 733, etc., et divers textes cités par Bangert, § 72, p. 58, et Schultz, t. I, p. 492.

Ce sont les oiseaux, dont les plus merveilleux fournissent des plumes pour les manteaux et les chapeaux. Ainsi, dans *Eneas*, la bordure du manteau de Camille

> ... fu de gorges d'uns oisels
> 4036 Ki suelent pondre el fonz de mer.
> Sor l'onde sieent al cover,
> Cent teises covent en parfont ;
> De si chalde nature sont,
> Que se desus lor oés seeient,
> De lor chalor toz les ardreient.

Description extraordinaire, où M. de Grave a justement reconnu la foulque des bestiaires [1]. De même provenance est la description de l'oiseau calade, avec les plumes duquel on a garni un oreiller :

> 7467 Icil oiseau ont nom calade ;
> Tel nature ont que un malade
> Puet l'en par els espermenter
> S'il deit morir o respasser ;
> Ki un l'en ameine devant,
> 7472 Se il deit vivrë en avant,
> Li calades le seit et veit,
> En mi le vis l'esguarde dreit ;
> Et se morir deit de cel mal,
> 7476 Il en mostre signe mortal :
> Son chief tornë altre partie,
> Le malade n'esguarde mie [2].

Dans *Troie*, les chapeaux d'Ulysse et de Diomède qui vont en ambassade, sont

> 6228 Faiz de la plume d'uns oiseaus
> Qui conversent, ço dit l'Autor,

1. Voir ci-dessus, p. 91.
2. Voir ci-dessus, p. 91.

En Inde la superior.
Soef uelent, ço sai retraire,
E si n'est color que n'i paire.

Les flèches que porte le Sagittaire, dans le même roman, sont

D'alerions bien empenees :
Es granz terres deshabitees
Sont e conversent vers Midi [1].

Le duvet de l'alerion sert, dans *Partonopeus*, à garnir la coite d'un lit (v. 10323). Dans ce même roman, l'oreiller du même lit est fait de duvet de phénix, oiseau merveilleux,

Car ja n'en ert que uns ensamble,
Ne sa plume ne puet ardoir,
Cel avons nos prové por voir.
Entor uns mons est abitans
U tos dis est li fus ardans ;
En cel fu se rajovenist
Et ses penes i rafrescit.
A grant merveille vit ses cors,
Plus est el fu qu'il n'est defors.
Il ne keuve ne ne fait nis ;
Mais quant il est mout enviellis,
Un mout grant fu d'especes fait,
Et puis volant vers le ciel vait,
De la calor d'amont esprent,
Et puis en son atrait descent ;
Ilueques art en son atret,

1. Pourquoi des plumes d'alerions ? L'auteur connaissait peut-être la tradition qui donnait les ailes de ces oiseaux pour tranchantes comme des rasoirs. M. Hoepffner, dans son édition de Guillaume de Machaut, t. II, p. LXVIII, n. 3, remarque que ce trait manque dans les bestiaires latins, mais il le signale dans la traduction en prose de la *Lettre du Prêtre Jean* et dans le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival. Il est aussi dans le bestiaire de Pierre (Cahier, *Mélanges*, t. II, p. 162).

10352 Et quant la flame s'entresvet,
De cele cendre et de cel feu
Revient uns fenix en cel leu :
Al nueme jor est reformés [1]...

Ce sont, enfin, des animaux à poil. Tels ces « dindialos », dont la fourrure forme, dans *Troie*, la panne du manteau de Briseïda. Benoît lui consacre une longue description, où éclate l'étrange couleur de l'Orient ; il écrit :

13364 Ço truevent clerc en escriture
Que bestes a vers Orïant, —
Cele de treis anz est mout grant, —
L'om les claime dindialos ;
13368 Mout vaut la pel e plus li os.
Onc Deus ne fist cele color,
En taint n'en herbe ne en flor,
Dont la pel ne seit coloree.
13372 Gent sauvage d'une contree
Qui Cenocefali ont non, —
Lait sont e d'estrange façon, —
Cil les prenent, mais c'est a tart,
13376 E si vo dirai par quel art.
La ou il sont a grant arson,
N'i a ne ombre ne boisson ;
Mais li mostre, li aversier
13380 Prenent les rains del balsamier,
Lor cors en cuevrent e lor braz, —
N'i font ne pieges n'autres laz, —
E la beste, qui n'est pas sage,
13384 Vient a la fueille e a l'ombrage.
Ne set sa mort ne son encombre :

1. Comp. *Cligès*, v. 7227, *Fableau du dieu d'amour*, v. 293 ss., etc. — Il paraît superflu de citer ici les textes innombrables et bien connus qui, dans l'antiquité et au moyen âge, ont rapport à la légende de l'oiseau phénix.

Broste, puis si s'endort en l'ombre.
Cil la tue, qui mainte feiz
13388 En est dusqu'a la mort destreiz,
O ars o esteinz de chalor [1].

La bordure du même manteau est

... d'unes bestes de grant pris :
13398 Dedenz le flun de Paradis
Sont e conversent...

Et non moins précieux sont ces animaux

1565 Que reluisent come orpimenz,

avec lesquels on a fait la couverture du lit de Médée.

Dans *Erec*, le prince (dont le vêtement ressemble d'ailleurs beaucoup, pour le dessin et le procédé de la description, à celui de Briseïda) porte un manteau dont la panne

Fu d'unes contrefeites bestes,
Qui ont totes blanches les testes
Et les cos noirs com une more,
Les dos ont toz vermauz dessore,
Les vantres vers, et la coe inde.
Iteus bestes neissent an Inde,
Si ont barbioletes non ;

1. Il m'a été impossible d'identifier les « dindialos ». Je ne suis pas éloigné de croire que ce nom a été inventé par Benoît. Si l'on compare les passages d'*Eneas*, v. 4035 ss., de *Troie*, v. 13364 ss., d'*Erec*, v. 6794 ss., de *Partonopeus*, v. 10692 ss., d'*Athis et Prophilias*, v. 6853 ss., on constate qu'on a affaire à une série de textes qui traitent tous le même sujet : ils décrivent la « pane » d'un manteau. Or, il apparaît, à les lire, qu'il était traditionnel, parmi les poètes, d'employer à cet objet la plume ou la fourrure d'animaux extraordinaires : la foulque dans *Eneas*, le « dindialos » dans *Troie*, la « barbiolete » dans *Erec*, la salamandre dans *Partonopeus*, le « celidron » dans *Athis*. Les noms de « dindialos », de « barbiolete », de « celidron » (c'est ici l'hydre du *Physiologus*), ont bien l'air d'avoir été forgés par nos trouveurs, et, pour les deux premiers, la chose aussi.

Ne manjuent s'especes non,
Quenele et girofle novel [1].

Dans *Partonopeus*, enfin, ce sont d'autres animaux merveilleux qui interviennent. Partonopeus se couche sur un lit dont

1071 Bien est orlés li covertors
De peaus de beus entor es ors ;
C'est une peaus qui mout miols iolt
Que nule espice oloir ne siolt ;
La beste qui la porte est blance,
1076 Plus que n'est nois novele en brance ;
A toute rien est debonaire,
Fors qu'a serpens siut mout mal faire :
Serpens ocit, de ce se pest ;
1080 Ja n'est si grant qu'ele nel plest [2].
Li covertors vint d'Alixandre,
Si est dedens de salemandre [3],
Qui hors de feu ne seit garir,
1084 Ne fus ne puet son poil bruir.
Devant le lit gist uns tapis
Qui est de plumes de fenis [4].

Et c'est encore de salamandre qu'est la panne du manteau de Melior, la salamandre

1. Pour les « barbioletes », voir la note précédente.

2. L'auteur, sans la nommer, décrit ici les qualités attribuées de son temps à la panthère. Le *Physiologus* dit, en effet, que cet animal répand une odeur suave et qu'il est l'ami de toutes les bêtes, sauf du serpent. Dans *Alexandre* (décas., v. 284 ss.), la panthère sert à border un « pellisson ». L'auteur en dit :

Les goles furent d'une beista marine
Qui fu trovee el lac sainte Cristine ;
Panter a nom e luist plus que verine...
E quant lions la veit, si li encline.

3. Voir ci-dessous, p. 369, note 1.

4. Voir ci-dessus, p. 366, note 1.

Qui fu et flame siolt espandre
Par les narines, od l'alaine ;
Prendre le puet on a grant paine [1].

Plantes et jardins. — Un jardin de prix se distingue par la rareté de ses essences. Les poètes aiment à y mentionner des plantes précieuses, qui sont souvent des plantes d'Orient. Dans *Thèbes*, le verger où les Grecs rencontrent Hypsipyle n'est décrit que d'une façon assez vague, portant épices, piments et lauriers (v. 2144 ss.). Mais, dans *Floire et Blanceflor*, nous trouvons d'autres précisions. L'auteur, semble-t-il, était particulièrement sensible à la beauté des arbres, et déjà, en décrivant le tombeau de Blanchefleur, il se plaît à énumérer les quatre dont on l'avait orné, et qu'il décrit ainsi :

Au chief desus de cel tomblel
Avoit planté un arbrisel :
Mout estoit biaus et bien foillis,
Et de flors ert assez garnis.
Toutes sont chargies les branches,
Et les flors noveles et blanches.
Cius arbres a a nom benus :
Ja un seul point n'en ardra fus.
As piés, par devers le soleil,
Avoit un turabim vermeil :
Sous ciel nen a si bele chose ;
Plus estoit biaus que flor de rose.
A destre part ot un cresmier,
Et a senestre un balsamier ;
N'est en cest siecle tel odor
Qui cele vaille de lor flor.

Appréciant la rareté des bois, il note aussi que, pour bâtir la tour

1. Autre mention de la salamandre dans *Athis et Prophilias*, v. 6895 ss. Sur les traditions qui s'y rapportent, voir Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, III, p. 960, et la note de Liebrecht au passage (comp. Söhring, p. 269 et n.).

de l'émir, on n'a employé que le platane, le myrte et l'ébène. Et s'il vient à la description d'un verger, c'est un sujet plaisant qui s'offre à son talent. Il n'a qu'à peine esquissé l'image de celui où ses deux héros passent leur enfance et où croît la mandragore. Mais il a longuement décrit celui de l'émir de Babylone [1], avec l'Euphrate, plein de pierres précieuses, qui le borde, avec ses murailles décorées, ses créneaux où chantent, quand le vent les agite, d'innombrables oiseaux d'airain, avec ses plantes rares ou merveilleuses et sa fontaine magique. Car

1761 Il n'a sous ciel arbre tant chier,
Benus, plantoine n'alïer,
Ente nule, ne boins figiers,
Peschiers, ne periers, ne noiers,
N'autre chier arbre qui fruit port,
Dont il n'ait assez en cel ort.
Poivre, canele et garingal,
1768 Encens, girofle et citoual,
Et d'autres espisses assez
I a, qui flairent mout soués.

Et parmi ces plantes fleurit l'arbre d'amour, arbre vermeil, dont une fleur renaît toutes les fois qu'une autre tombe, pareil au rameau d'or de la Sibylle. C'est un arbre magique ; car il désigne, chaque année, la jeune fille que l'émir doit prendre pour femme, obéissant, d'ailleurs, par de secrètes correspondances, à la volonté de ce dernier. Il est planté près d'un ruisseau merveilleux, dont l'eau se trouble quand il est traversé par une autre femme qu'une vierge [2]. — C'est un spectacle non moins beau qu'offre, dans

1. Sur ce verger, voir Johnson, *The description of the emir's orchard in Floire et Blancheflor* (*Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XXXII, 1908 p. 705).

2. Il y a deux choses à distinguer dans cette invention : d'une part, l'existence d'un moyen magique de reconnaître la virginité des femmes ; d'autre part, la nature de ce moyen. Notre texte se rapproche, sur le premier point,

Phillis et Flora, le paradis de l'Amour, avec ses harmonies de cent instruments de musique, ses concerts d'oiseaux, ses parfums de myrrhe, d'amome et de cinnamone, ses chœurs de jeunes gens et de figures mythologiques (237-84)[1]. — C'est, enfin, dans *Erec*, un verger prodigieux, que celui du palais de la « Joie de la cort ». Si celui de l'amiral est environné du fleuve Euphrate,

1751 Issi que riens n'i puet passer
Si par desus ne veut voler,

il n'y a, dans celui d'*Erec*,

5740 Mur ne paliz se de l'er non ;
Mes de l'er iert de totes parz
Par nigromance clos li jarz,
Si que riens antrer n'i pooit,
5744 Se par desore n'i voloit,
Ne que s'il fust toz clos de fer.

Les fleurs et les fruits y abondent, mais des fruits magiques, car il faut les manger sur place, et

diffère, sur le second, d'un certain nombre d'autres. La « magnete » est citée par les lapidaires comme possédant la vertu en question. Dans la première continuation de *Perceval* (Potvin, t. III, p. 149), on voit, à l'entrée d'une tente, une image qui porte une harpe dont une corde se rompt toutes les fois qu'une fausse vierge veut passer. On connaît aussi la légende fameuse du manteau mal taillé. C'est dans la même catégorie que doit se ranger celle de la *Bocca di verità*, localisée à Rome. — Quant aux vertus magiques attribuées à des sources, l'invention en est fort ancienne. Une des plus célèbres est la fontaine des faux serments d'Apollonios de Tyane. Sur celle dont il s'agit dans le roman d'*Yvain* et qui provoque la tempête lorsqu'on verse de l'eau sur sa dalle, on a beaucoup écrit. Liebrecht, à qui ce texte même a échappé, en a réuni un bon nombre d'autres intéressant la légende (*Des Gervasius von Tilbury Otia imperialia*, p. 146, rem. 63). Il ne peut être ici question d'énumérer toutes les sources merveilleuses dont il s'agit dans les textes du moyen âge.

1. Voir ci-dessus, p. 201 ss.

... qui point porter en vossist,
Ja mes a l'uis ne revenist,
Ne ja mes del vergier n'issist
Tant qu'an son leu le fruit meïst.

Il est remarquable qu'à la base de ces descriptions se trouve le souvenir du paradis terrestre, décrit d'abord dans la *Genèse* [1], puis, traditionnellement, par toute une série d'écrivains dont M. Graf a groupé les passages intéressants à ce point de vue [2]. Sans doute, le jardin existait réellement dans le château du moyen âge, clos de murs, avec toutes sortes de fleurs et même de bêtes ; et, parmi les textes littéraires que cite à ce propos M. Schultz [3], on en relève un de caractère historique où l'on apprend que Frédéric avait fait élever à Lautern un château somptueux, où, précise un chroniqueur, « hortum quoque habet contiguum cervorum et capreolorum copiam nutrientem ». Mais les descriptions qui nous occupent ont été embellies au moyen d'éléments orientaux et, nous l'avons dit, sous l'influence d'un souvenir vivant de la *Genèse*. Car l'auteur de *Floire* savait bien que l'Euphrate, roulant les pierres précieuses qu'il énumère, était un des fleuves de Paradis, et il nomme précisément cette région à laquelle il compare le verger de l'émir. C'est également du nom de Paradis que l'auteur de *Phillis* a désigné le séjour de l'Amour (v. 233).

La géographie. — Une chose frappe, dans les mentions géographiques de nos romans : c'est la grande place qu'y tient l'Orient. Tous les objets riches et rares viennent de là [4]. La constatation

1. *Genèse*, II, 8 ss.

2. *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, t. I, p. 1 ss. et appendice.

3. *Das höfische Leben*, 2e éd., t. I, p. 49.

4. Babylone : *Thèbes*, v. 6531 ; *Alexandre* (décas.), v. 277 ; — Fleuves du Paradis : *Thèbes*, v. 6522 ; *Troie*, v. 6843, 13398, 16682 ; — Eufras : *Troie*, v. 7974 ; — Égypte : *Thèbes*, v. 896 ; — Saint Thomas : *Thèbes*, v. 4714 ; — Terse : *Thèbes*, v. 4057 ; — Tyr : *Eneas*, v. 6115 ; — Thessalie : *Eneas*, v. 6118 ; *Troie*, v. 1558 ; *Erec*, v. 2408 ; — Cappadoce : *Eneas*, v. 3935 ; *Erec*, v. 1969 ;

est déjà intéressante ; mais, ce qui l'est davantage, c'est le goût qu'ont les poètes pour la description de ces régions, tirant de là des effets de merveilleux dont le public semble avoir été friand. Ils se contentent parfois de brèves indications [1] ; souvent ils donnent des détails. Sur la tente d'Adraste, l'auteur de *Thèbes* place une image de l'Orient ; on y voit

4009 Et li setante et dui language [2],
Et mer betee et mer sauvage ;
Mer roge i est, faite a neiel,
Et li pas as fiz Israël [3] ;
De Paradis li quatre flun,
Ethna qui art et giete fun...

L'auteur d'*Eneas* décrit longuement Carthage, à qui il attribue certaines curiosités originaires de l'Orient, comme les crocodiles

— Alexandrie : *Erec*, v. 2018 ; *Partonopeus*, v. 1071 ; *Guigemar*, v. 182 ; *Lanval*, v. 102 ; — Constantinople : *Erec*, v. 98 ; *Fraisne*, v. 123 ; — Inde : *Troie*, v. 6230, 13353 ; *Erec*, v. 6791 ; — mer Betee : *Alexandre* (décas.), v. 358 ; — etc.

1. *Eneas*, v. 3960 :

Ki de Vulcane esteit reïne.

Variantes : « Vocasne, Volscane ». Le texte de l'*Énéide* donne *Volsca de gente.* « Vulcane » semble provenir d'une confusion avec l'île fameuse de Vulcan. — *Troie*, 14108 : « Chastel Clus » :

14109 Ço ert un merveillos repaire
En la forest de Mont Esclaire,

qui fait penser aux tribus enfermées par Alexandre. — V. 6893 ss. : « reiaume d'Alizonie », « terre de Femenie »,

6895 Ou les chieres especes sont
Que l'om porte par tot le mont.

Etc.

2. Pour ce détail qui, jusqu'ici, n'avait pas été expliqué (points de doute de Söhring, p. 627), voir ci-dessus, p. 161 s.

3. C'est-à-dire le passage par où les Hébreux, fuyant d'Égypte, franchirent la mer Rouge. C'était une question déjà débattue à l'époque de Cosmas Indicopleustès de savoir où était situé ce passage. L'art s'était emparé de ce sujet pour la décoration : voir Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 266 ; voir aussi *Ermoldi Nigelli carmina* (*Mon. Germ. hist.*, *Poetae*, t. II, p. 64, v. 208).

et le « pourpre ». Benoît de Sainte-Maure, dans *Troie*, fait, en 226 vers (v. 23130-356), un vaste tableau de l'Orient, amorce d'une cosmogonie qu'il se proposait d'écrire (v. 23205) [1] ; mais il ne se prive pas, en nombre d'autres passages, d'exposer telles particularités de ces régions : la « Peoine [2] », contrée

> 6748 Ou mainte merveille a trovee,

où l'on voit « folez e satereaus » (v. 6751) ; — le royaume de « Botine [3] » :

> 6798 Onc en lor terre n'ot fait pain :
> Especes buenes e peissons,
> Fruiz precïos e veneisons
> Aveient a mangier apris ;

— le gouffre de « Caribdin e Sillan »

> ... ou sont li nombril de mer...
> 28883 La entre mer jusqu'en Abisme,
> E puis resaut sus par meïsme
> De tel aïr que jusqu'as nues
> En sont grandes ondes venues [4] ;

— les « Fenices », peuple de pillards et pirates (v. 28909 ss.). — Chrétien de Troyes, dans *Philomena*, décrit les mœurs des Thraces, mentionnant leur caractère luxurieux [5]. Ailleurs, dans *Cligès*, il cite la Thessalie comme le pays de la magie par excellence et en

1. Voir là-dessus *Romania*, t. XLII, 1913, p. 103 s.
2. La Pannonie.
3. La Bithynie (?).
4. Il y a ici combinaison de la tradition relative à Carybde et Scylla qui venait de l'antiquité avec une théorie des marées indiquée dans l'*Imago mundi* d'Honorius, I, XLI.
5. Il semble bien être là l'auteur d'une affirmation isolée. Les Thraces étaient seulement réputés pour la violence de leurs mœurs. Voir Isidore, *Etym.*, IX, II, 82.

rapporte quelques traits [1]. — Dans *Floire et Blanceflor*, s'étale une longue description de Babylone (v. 1571 ss.); et dans *Partonopeus*, l'auteur caractérise brièvement les pays dont il parle; il nomme des princes :

... cil d'Almene ou nus n'enraie ;
7213 Tos jors i a cler tans seri,
Tos jors i sont li camp flori ;
La reposa l'arce Noé
Quant le dolouje ot Deus finé ;

puis

... cil d'Egipte li artos,
7221 Qui fait, par droite astronomie,
Maint grant sens et mainte clergie ;

puis Ernaut de Crète

7352 Qui mout set costumes et lois ;

puis le roi de « Getule »

7358 Ainc ne veïstes terre nule
U tant eüst tigres ne ors,

mentions où se révèle un souvenir de la Bible [2], du Neptanabus de la légende d'Alexandre [3], et de Minos, le juge de Crète [4].

Parmi les autres pays qui ne sont pas localisés en Orient, nous

1. Voir ci-dessus, p. 315 ss.

2. *Genèse*, VIII, 4. Voir, en outre, le questionnaire avec réponses publié par M. Foerster dans les *Romanische Forschungen*, t. XXVII, 1910, p. 346 : « Ubi requievit arca, quando restitit ? — Super montem Arathim, Armoenia patria (*var.* super muntem Armeni) ».

3. Voir le début de Valerius : « Aegyptii sapientes sati genere divino primo feruntur permensique sunt terram ingenii pervicacia et ambitum coeli stellarum numero assecuti. Quorum omnium Nectanabus prudentissimus fuisse comprobatur... etc. »

4. Nommé dans *Floire et Blanceflor*, v. 819, comme juge des enfers.

citerons les suivants, dont aucun, on le remarquera, n'est nommé avant l'*Erec* de Chrétien. C'est, dans ce dernier roman, l'île de Voirre :

> 1948 An cele isle n'ot l'an tonoirre
> Ne n'i chiet foudre ne tanpeste,
> Ne boz ne serpanz n'i areste
> N'il n'i fet trop chaut ne n'iverne.

C'est l'île d'Avalon (v. 1955), distinguée à tort de l'île de Voirre, et citée aussi dans Lanval (v. 559)[1]. C'est, toujours au même endroit,

> 1993 Li sire des Nains...
> Bilis, li rois d'Antipodès[2].

Ailleurs, dans *Yvain*, il est question d'une Ile aux Pucelles,

> 5271 Ou il a deus fiz de deable,...
> 5273 Que de fame et de netun furent,

et à qui le roi de l'île paie un tribu annuel de trente jeunes filles. — Dans *Partonopeus*, Urraque, sœur de fée, fée elle-même, possède une petite île qu'elle appelle Salence, trésor de tous biens, où elle a recueilli Partonopeus et où elle l'arme en vue d'un tournoi auquel il doit prendre part. — C'est de même, enfin, que, dans la *Vengeance Raguidel*, Raoul cite

> ... Castel sans non
> 5051 Qui siet en .I. isle qui flote[3],
> U dameisele Lingrenote

1. L'île d'Avalon est l'île de Glastonbury : d'où le nom d'île de Voirre. Il s'agit donc d'une île anglaise ; mais il n'est pas dit qu'elle eût, selon les Anglais, les caractères que lui attribue Chrétien, et qui lui seraient communs avec l'île Tanatos des anciens.

2. Voir ci-dessus, p. 319.

3. Comp. Rutebeuf, *Herberie* :

> 51 Et de la terre Lincorinde
> Qui siet seur l'onde...

Le mist par son encantement.
Ele le tint mult longement
En l'isle, tant qu'el l'adouba.

II. — LES SOURCES

1. Les « realia ». — Nous avons reconnu que plus d'une idée générale, plus d'un détail aussi, dans les descriptions qui ornent nos romans, ont été inspirés par la réalité, par des objets que les auteurs avaient pu voir de leurs yeux [1]. En particulier, ils ont été fortement impressionnés et influencés par le spectacle des choses orientales et, plus spécialement, byzantines. Faut-il s'en étonner ? Le prestige de Byzance auprès des gens d'Occident a été considérable. « Le moyen âge tout entier, écrit M. Diehl, rêva de Constantinople comme d'une cité de merveilles, entrevue dans un miroitement d'or » [2]. C'est seulement d'une façon sommaire et approximative que les historiens de la littérature ont marqué, du point de vue de leur spécialité, les rapports de l'Occident avec l'Orient. Les historiens de l'art ont montré avec une précision beaucoup plus poussée le succès obtenu en Occident par les modèles orientaux et byzantins et leur rôle dans l'évolution de notre architecture, de notre décoration, de notre industrie [3]. C'est une autre manifestation de leur influence que l'on retrouve dans les descriptions littéraires. Les écrivains qui les composaient avaient pu visiter sur place les monuments de l'Orient, au cours de voyages qu'ils avaient faits eux-mêmes. Sans aller aussi loin, ils en avaient pu voir de brillants spécimens en Italie, à Ravenne,

1. Voir ci-dessus, p. 334 s., etc.
2. *Manuel d'art byzantin*, p. 669.
3. Qu'il suffise de citer, parmi les ouvrages généraux où la question est traitée, le livre de Prutz, *Kulturgeschichte der Kreuzzüge*, Berlin, 1883, qui a fait époque, et celui de Diehl, p. 668 ss. (et note 3, pour la bibliographie).

par exemple. Ils avaient pu observer les objets rapportés par les pèlerins, par les guerriers, par les marchands. De la bouche de tous ces gens-là, ou encore de celle des artisans venus de Constantinople, ils avaient pu, enfin, recueillir des informations et des récits relatifs aux objets qu'ils n'avaient pas vus eux-mêmes. Car l'importance des échanges oraux, pour difficiles qu'ils soient à saisir dans l'histoire, ne doit pas nous échapper. On découvre la preuve de leur réalité dans la présence chez nous de certains récits d'origine incontestablement orientale, comme ceux d'*Eracle*, de *Cligès*, des *Sept sages* ; et à ces faits bien connus il sera certainement possible, en cherchant, d'en ajouter d'autres, comme le prouve, par exemple, une récente étude de M. Salomon Reinach sur la tête magique des Templiers [1]. Les contemporains, d'autre part, nous ont laissé des témoignages positifs sur l'existence de ces relations orales, et à ceux qui en sont ordinairement cités on peut joindre ce passage de l'*Image du monde* où l'auteur fonce contre le « drois vilains naïs », qui, pour se pousser, abuse de ce qu'il est allé à Rome ou à Constantinople et de ce qu'il se fait écouter en racontant ses souvenirs de voyage [2].

Ainsi l'Orient a pu offrir sa riche matière aux descriptions des romans français et la magnificence même des objets réellement existants d'où ces descriptions procédaient leur conférait un éclat extraordinaire ; mais l'imagination des poètes travaillait encore là-dessus et les broderies dont elle recouvrait ces objets les transformaient en visions purement merveilleuses : les dieux étaient intervenus dans la fabrication de telle arme ou de telle étoffe, ou bien ils en avaient fait don à tel héros ; les automates allaient jusqu'à tenir des conversations ; les substances étaient rares jusqu'à l'invraisemblance et l'ingéniosité de l'art dépassait la mesure des ressources humaines.

1. S. Reinach, *La tête magique des Templiers* (*Revue de l'histoire des religions*, t. LXIII, 1911, p. 25 ss.). Voir *Romania*, t. XLI, 1912, p. 319.
2. Bibl. nat., ms. fr. 25343, f° 23.

2. Les sources écrites. — C'est qu'aussi bien ils ne tenaient pas la description pour une image qui dût être fidèle. Ils ne se souciaient pas de la réalité ; et, moitié crédulité, moitié indifférence désinvolte à l'égard du vrai, ils adoptaient, comme ils créaient, les traditions les plus surprenantes. Il y paraît bien dans l'usage qu'ils ont fait des textes dont nous parlerons maintenant.

La Bible. — Même après les travaux qui ont été consacrés à son histoire pendant le moyen âge, il reste beaucoup à dire au sujet de l'influence qu'a exercée la Bible sur la littérature française de cette époque. Il ne sera pas question ici des thèmes narratifs qui ont pu y être puisés ou qui ont pu en être influencés [1]. Nous ne nous occupons que des descriptions d'objets qui attestent, d'une façon ou de l'autre, une action des Écritures. Tantôt cette action a été indirecte, comme nous le verrons plus loin à l'occasion des

1. Par exemple, le thème de la femme amoureuse qui se déclare et qui, repoussée, se venge de celui qu'elle aime en le dénonçant comme séducteur (*Lanval*, v. 319 ss. ; *Chatelaine de Vergi*, v. 43 ss. ; *Protheselaus*, v. 1900 ss.), a pu être influencé par l'histoire de Joseph et Putiphar, bien que, dans *Lanval*, le détail de l'épée abandonnée semble révéler un souvenir de l'*Hippolyte* de Sénèque. Pour la raison qu'il s'agit d'une marâtre coupable d'amour incestueux, il faut mettre à part le roman des *Sept sages*, qui, par l'intermédiaire de récits tels que la 23e narration de Conon ou *Théagène et Chariclée*, peut se rattacher à la légende hellénique de Phèdre. Un thème tout voisin est indiqué dans un sermon de Nicolas de Biard (Hauréau, *Notices et extraits*, t. VI, p. 6 ss.). — Dans l'histoire du thème du chevalier qui, plusieurs jours de suite, remporte le prix d'un combat auquel il prend part avec un cheval et des armes de couleurs différentes, le choix de ces couleurs a pu, en plusieurs cas, être déterminé par un souvenir des quatre chevaux de l'*Apocalypse*. — Hors du roman, il n'est pas impossible, malgré la grande réserve de M. Bédier sur ce point (*Les légendes épiques*, t. IV, p. 333 s.), que le passage où Hildegaire décrit les danses des femmes de Meaux doive quelque chose à des passages fameux de la Bible. M. Bédier m'a fait remarquer les analogies qu'il y a entre *Girard de Vienne* et le livre des *Macchabées*. M. Isidore Lévy m'a dit être convaincu que la légende de Pépin avait d'étroits rapports avec certains points de celle de David (*Samuel*, I, xvii, 33 ss.). On conçoit qu'il serait intéressant d'approfondir ces questions.

Sept merveilles et du *Physiologus* ; tantôt, au contraire, elle a été directe. Les auteurs de romans empruntent à la Bible des noms de personnages dont le souvenir contribue à orner tel tableau : David et Salomon, illustres pour leur somptuosité [1] ; David encore, pour son talent de musicien [2] ; Salomon encore, pour sa sagesse [3] ; Absalon et Samson pour leur beauté et leur fierté [4]. Ils lui ont emprunté, par l'intermédiaire de Geoffroi de Monmouth et de Wace, le nom de Gog et de Magog, dont Thomas se sert pour désigner un géant [5]. Ils en ont retenu certains épisodes, comme celui de l'arche de Noé [6], de la tour de Babel [7] et celui du passage de la mer Rouge [8]. Aux livres de la *Genèse* ils doivent l'idée du Paradis terrestre, dont ils se sont inspirés pour peindre certains vergers [9], et dont les fleuves leur fournissaient des éléments traditionnels de merveilleux [10]. A l'Apocalypse, si souvent commentée au moyen âge et dont l'un d'eux cite l'auteur comme un maître de la description [11], ils doivent une liste des pierres précieuses essentielles [12]. On peut penser, en outre, que les *Quatre livre des Rois*, fort connus et traduits de bonne heure, ont contribué à développer leur goût de la description et, par endroits, ont pu leur fournir des modèles.

1. *Thèbes*, v. 2951. Pour les emprunts à la Bible, voir encore *Athis et Prophilias*, v. 5871 ss.
2. *Troie*, v. 14776. Ce même personnage tient aussi une place importante dans l'histoire de l'art.
3. *Erec*, v. 2267.
4. *Erec*, v. 2266, 2268.
5. Voir ci-dessus, p. 315.
6. *Partonopeus*, v. 7213.
7. *Thèbes*, v. 4009.
8. *Thèbes*, v. 4012 ; *Troie*, v. 13820. Voir ci-dessus, p. 373.
9. Voir ci-dessus, p. 372.
10. Voir *Thèbes*, v. 4013, 6522 ; *Troie*, v. 6843, 13396 ; *Floire*, v. 1747 ss. ; *Athis et Prophilias*, v. 5625 ss.
11. *Troie*, v. 27796.
12. Voir ci-dessus, p. 351 ss.

La mythologie antique. — De l'antiquité païenne, on rencontre, dans les descriptions de romans, les survivances les plus inattendues. Contre l'habitude des traducteurs ou adaptateurs, qui, comme on l'a souvent remarqué [1], suppriment de leurs modèles les épisodes mythologiques, il arrive, par une singulière inconséquence, que, dans ces descriptions, le merveilleux mythologique, non seulement subsiste, mais même est introduit là où il n'était pas justifié par l'imitation d'un original antique. Les grands dieux, Neptune [2], Vulcain [3], Mars [4], Pluton [5], Minerve [6], Vénus [7], Diane [8] sont familiers aux écrivains de cette époque, et aussi l'Amour [9], les Parques [10], la Renommée [11], la Fortune [12], les Géants [13], et aussi les enfers avec les Champs Élysées [14], les portes des songes [15],

1. Voir les éditions d'*Eneas* par Salverda de Grave, p. XXXIII ; de *Philomena*, par C. De Boer, p. LXXXIII. Il faut faire la même observation pour *Thèbes* (voir v. 869 ss., 985 ss., 1971 ss., 2083 ss., etc.). Mathieu de Vendôme dit explicitement dans son *Ars versificatoria* (édit. Bourgain, p. 60), que la comparaison, procédé d'amplification familier aux anciens, doit être abandonnée par les modernes.

2. *Phillis et Flora*, v. 178. Il y a un souvenir de son char dans *Thèbes*, v. 4775, dans *Eneas*, v. 3932.

3. *Thèbes*, v. 1562, 4715 ; *Eneas*, v. 4445 ss. ; *Phillis et Flora*, v. 221 ; *Floire et Blanceflor*, v. 438 ; etc.

4. *Eneas*, v. 4523.

5. *Philomena*, v. 1042.

6. *Thèbes*, v. 955 ; *Eneas*, v. 4523 ; *Phillis*, v. 226.

7. *Eneas*, v. 4523 ; *Phillis et Flora*, v. 180 ; *Guigemar*, v. 234 ; etc.

8. *Thèbes*, v. 955 ; *Eneas*, v. 1486, 2738 ; etc.

9. *Eneas*, v. 8183, 8203, 8439, etc. ; *Troie*, v. 1465, 4357, etc. ; *Piramus*, v. 23 ; *Eracle*, v. 3711, 3733 ; etc.

10. Voir ci-dessus, p. 309.

11. Voir ci-dessus, p. 311.

12. Voir ci-dessus, p. 312.

13. *Thèbes*, v. 4731.

14. *Eneas*, v. 2791, 6201 ; sous le nom de Champs-fleuris dans *Floire et Blanceflor*, v. 778, dans *Athis et Prophilias*, v. 5515, dans le *Fableau du dieu d'amour*, v. 524, 527 ; etc.

15. *Eneas*, v. 2997.

avec Caron [1], Cerbère [2], et aussi une foule de monstres ou divinités accessoires, Oceanus [3], Egéon [4], les Sirènes [5], etc.

Les légendes antiques. — Les légendes, comme la mythologie, offraient des éléments précieux. Nous n'en parlons pas ici en tant qu'elles ont fourni le fond de certains romans, comme ceux de *Thèbes*, d'*Eneas*, de *Troie*, d'*Alexandre*, mais seulement en tant qu'elles ont servi, par de rapides mentions, à rehausser l'éclat de telle ou telle description. C'est déjà le cas de certains noms historiques, que le recul des temps rendait prestigieux : tels ceux de Ninus [6], d'Octavien [7]. A plus forte raison se laissait-on impressionner par ceux de Midas [8], de Minos [9], de Médée [10] ; et trois légendes principalement brillaient devant les imaginations : celle de *Troie* [11], celle d'*Énée* [12] et celle d'*Alexandre* [13].

Les sept merveilles. — Il existe un traité latin sur les sept merveilles du monde, contenu dans des manuscrits qui remontent au xe siècle, et qui a exercé sur la littérature romanesque une

1. *Eneas*, v. 2441.
2. *Eneas*, v. 2561.
3-4. *Thèbes*, v. 4019-20.
5. Voir ci-dessus, p. 360.
6. *Thèbes*, v. 6531 ss.
7. *Troie*, v. 1698 ; *Lanval*, v. 80.
8. *Tristan* de Béroul, v. 1303 ss. ; *Amadas*, v. 2033.
9. *Partonopeus*, v. 7351.
10. *Troie*, v. 159, 212 ; *Cligès*, v. 3030. Voir aussi les mentions de Narcisse et de Pyrame dans les descriptions que fait Chrétien de la parfaite beauté et du parfait amour (*Cligès*, v. 2767 ss. ; *Lancelot*, v. 3821). Le nom de Biblis dans la description des enfers de *Floire et Blanceflor* atteste un souvenir direct d'Ovide.
11. *Eneas*, v. 6118 ; *Floire et Blanceflor*, v. 439 ss. ; *Phillis et Flora*, v. 221.
12. *Erec*, v. 5319 ss. ; *Floire et Blanceflor*, v. 439 ss. et 823 ; *Lanval*, v. 586.
13. Outre l'influence générale que les écrits anciens sur Alexandre ont pu exercer sur les auteurs du xiie siècle, outre le goût qu'ils ont pu développer de la somptuosité dans la description (voir ci-dessus, p. 323, n. 2, fin), on pourrait noter plusieurs passages où apparaît le souvenir de la légende : *Thèbes*, v. 894, 4053, 6624 ; *Lanval*, v. 80 ; *Erec*, v. 2269 ss. ; etc.

certaine influence [1]. Il est difficile de dire quelle en est l'origine et à quelles traditions il se rattache. Les merveilles qu'il nomme sont : le capitole de Rome, le phare d'Alexandrie, le colosse de Rhodes, la statue de Bellérophon à Smyrne, le théâtre d'Héraclée, les thermes d'Apollonios de Thyane et le temple de Diane à Éphèse. La description du Capitole [2] se retrouve, mot pour mot [3], dans un manuscrit du XIIe siècle du *Curiosum Urbis*, où elle se trahit, à première vue, comme un emprunt au *De septem miraculis*. De la même source aussi provient la mention des statues des nations dans la première version des *Mirabilia urbis Romae* (vers l'année 1150 [4]) et dans la seconde (vers 1250 [5]). Mais, si tous ces textes apparaissent comme postérieurs au nôtre, il est intéressant de retrouver la légende, déjà au Xe siècle, dans l'anonyme de Salerne, et déjà au VIIIe dans Cosmas le byzantin [6]. Pour ce qui est du phare d'Alexandrie, il nous suffira ici de renvoyer à l'ouvrage de M. Thiersch et aux observations de M. Hilka [7]. Nous n'avons rien à remarquer au sujet du colosse de Rhodes. La statue aimantée de Bellérophon est localisée par le traité à Smyrne. M. Graf [8] a cité le témoignage de Ranulfe Higden, selon lequel cette statue se serait trouvée à Rome, et il semble lui accorder créance. Mais la source de Ranulfe, pour tout le passage de son œuvre d'où M. Graf a extrait sa citation, sont les *Septem*

1. Voir ci-dessus, p. 77 ss.
2. Voir ci-dessus, p. 78.
3. Il y a deux ou trois différences de détail, insignifiantes, qui ne méritent pas d'être prises en considération. Une seule, au début, permet de rattacher plus précisément le passage en question du *Curiosum* à une tradition voisine, sur ce point, du ms. *D* du *de Miraculis*. Celui-ci donne, en effet, « ... est Rome salvatio, tucior quam civitas civium. » Et le *Curiosum* commence par : « Miraculum primum Capitolium Romae tutius quam civitas civium. »
4. § 18 de l'édition Jordan.
5. § 23.
6. Voir Jordan, *ouvr. cité*, p. 366.
7. Voir ci-dessus, p. 79, n. 2 et p. 80, n. 7.
8. *Roma nella memoria del medio evo*, p. 144.

miracula, déformés, et localisés tous, par une adaptation abusive, dans la Ville [1]. Au reste, M. Graf remarque justement que l'origine de cette invention doit être recherchée très haut dans l'antiquité, où, sous des formes différentes, elle se retrouve depuis Pline [2]. Du temple d'Héraclée, les deux principaux traits, qui consistent en un écho puissant et dans le fait qu'il est taillé d'une seule pierre, évoquent le souvenir de traditions relatives à des constructions orientales [3]. Des thermes d'Apollonios de Tyane il est dit que le magicien en avait rendu l'eau chaude pour toujours en en approchant une seule fois la flamme. Dans l'écrit le plus ancien où il soit question d'Apollonios, c'est-à-dire l'histoire de sa vie par Philostrate, on ne trouve rien qui ressemble exactement à ce miracle. Philostrate ne mentionne que la fontaine Asbamée, qui bouillait quoique glacée, et qui servait à éprouver les serments [4]. Tout en conservant le nom de la merveille, notre auteur en a donc modifié le caractère, soit spontanément, soit pour une autre cause difficile à déterminer [5]. Enfin, l'origine du singulier temple

1. Voir *Polychronicon Ranulphi Higden* edit. by Churchill Babington (*Rerum britan. scriptores*), t. I, p. 216 ss.

2. Voir ci-dessus, p. 355, n. 2.

3. Il y avait à Byzance des échos célèbres. Dans le Triconque, le « Mystère », placé au nord, entre deux colonnes, renvoyait les sons comme une caverne. Si l'on parlait dans l'abside occidentale ou orientale, la personne placée en face entendait toutes les paroles (voir Ebersolt, p. 111). Sur l'écho des Sept tours, voir les références de Liebrecht, note 34, p. 107. — Quant à la construction exécutée d'une seule pierre, il faut en rapprocher ce qui est dit ailleurs du tombeau de Mausole, et aussi, dans Julius Valerius, III, 36, du palais de la reine Candace.

4. *Apollonius de Tyane, sa vie, ses voyages, ses prodiges*, p. p. A. Chassang, p. 7.

5. Il n'est pas impossible que la légende, sous la forme où la présente notre texte, ait subi une nouvelle transformation pour être attribuée à Virgile, qui, selon plusieurs auteurs, aurait construit des thermes à Pouzzoles. Il y a plusieurs rapports entre l'histoire fabuleuse d'Apollonios et celle de Virgile. Le premier avait chassé de Constantinople les serpents au moyen d'un aigle de bronze, ainsi que les mouches, scorpions et autres animaux malfaisants au moyen d'une verge de bronze. Virgile avait de même chassé les mouches

d'Éphèse n'est pas claire, et on ne saurait dire qui en a eu le premier l'idée. Toutefois, il semble qu'on en puisse identifier certains éléments, et que ceux-ci ont été empruntés au temple de Salomon et à certaines tours du genre de celle de Pise.

Les traités de la nature. — Sous ce titre collectif, ce que nous rangeons, ce sont des ouvrages divers, encyclopédies, histoires naturelles, descriptions du monde, cosmographies, mappemondes, lettres, lapidaires, bestiaires, herbiers, volucraires, où, selon une tradition ininterrompue, à peine renouvelée, à peine amplifiée, depuis l'âge de Pomponius Mela jusqu'au XIIIe siècle, un ramassis d'observations exactes et de fables, relatives souvent à l'Orient, donnait de la nature des choses une idée prodigieuse et fantastique. C'est dans la série de ces ouvrages que, à la suite de la *Chorographia* de Pomponius Mela et de l'*Histoire naturelle* de Pline, se rangent les livres de Solin, du géographe Aethicus, de Cosmas le voyageur (connu aussi des latins), le *Liber monstrorum*, les *Etymologiae* d'Isidore de Séville, le *De Universo* de Raban Maur, le *Physiologus*, les traités de Damigeron et de Marbode, les bestiaire et lapidaire français de Philippe de Thaon, l'*Eruditio didascalisca* de Hugues de Saint-Victor, l'*Imago mundi* d'Honorius d'Augsbourg, le pseudo-Hugues de Saint-Victor *De bestiis et aliis rebus* ; et cette liste, que nous arrêtons aux environs de 1150, pourrait s'augmenter de plus d'un nom. Nos auteurs ont puisé là-dedans à pleines mains, sans qu'il soit toujours possible de dire

de Naples au moyen d'une mouche de bronze. D'autre part, la légende d'Apollonios pouvait courir à Naples même, où il était censé s'être enfui après avoir disparu du tribunal de Domitien (plus exactement à Dicéarchie, près de Pouzzoles). Il se peut aussi que sa source merveilleuse ait été, à un moment donné, localisée dans cet endroit. Il existe, près de Naples, un ruisseau du nom de Tyanus. Jordan, *Topographie der Stadt Rom*, t. II, p. 144 s., mentionne des vases sur lesquels ont été inscrits les noms des curiosités de Pouzzoles. Sur l'un d'eux se lit l'indication THERMEANI, interprétée tantôt *thermetani*, tantôt *therme, jani*, etc., et où je me demande si on ne pourrait pas voir *terme tiani*. L'invention de thermes analogues aurait été ensuite attribuée à Virgile.

à quel point de ce long courant s'est alimentée leur information. Ils ont pris tantôt haut, tantôt bas, tantôt on ne sait au juste où. Il serait imprudent, ici, de vouloir présenter les choses d'ensemble, et nous nous contenterons de renvoyer aux nombreux passages où, précédemment, nous avons dû citer l'un ou l'autre des traités en question comme source de tel ou tel trait d'une description.

Les traditions « celtiques ». — Une des principales sources écrites du merveilleux celtique, ou apparemment tel, que les écrivains français du XIIe siècle avaient à leur disposition, est l'histoire de la « navigation » de saint Brendan. Cette histoire célèbre était déjà traduite en français dès l'année 1121, et il n'est pas possible qu'elle ait été inconnue de nos auteurs de romans. Qu'ont-ils pu y puiser ? Peu de choses, à vrai dire. C'est ainsi que la lance qui, la nuit, vient percer l'oreiller du lit où s'étend Lancelot peut se comparer au trait enflammé qui, dans la chapelle de l'île des Silentieux, vient allumer les cierges de l'autel. C'est ainsi encore que plusieurs traits, dans la description de la fontaine magique d'*Yvain*, proviennent du passage de *Saint-Brendan* où l'on voit les âmes perchées sur un arbre sous la forme d'oiseaux blancs [1]. C'est ainsi surtout que l'épisode du navire voguant seul, que l'on trouve dans *Partonopeus*, dans *Guigemar*, dans la *Vengeance Raguidel*, rappelle la manière singulière dont navigue le saint. De ces influences, d'ailleurs, il importe de bien marquer le caractère, et les passages de *Saint-Brendan* dont il vient d'être question se rattachent à des traditions localisées dans les îles britanniques par accident ou ne sont qu'une invention personnelle de l'hagiographe [2].

1. Ce rapprochement a été fait par Kölbing (*Zeitschrift für vergl. Literatur*, t. XI, 1897, p. 442 ss.).

2. D'une façon générale, on peut dire que, dans les études relatives à cet ouvrage, la critique, en s'ingéniant à en découvrir les origines folk-loriques, les attaches locales et celtiques, a négligé un côté important de la question : c'est celui des sources écrites, parmi lesquelles il faut faire la place qu'elles méritent aux traditions classiques, à ces traditions qui formaient le fond de

Une autre source du merveilleux celtique dans les descriptions de nos romans est l'œuvre de Geoffroi de Monmouth, dont l'influence s'est exercée, en particulier, par l'intermédiaire de Wace, sur le *Tristan* de Thomas et ses dérivés [1]. Cependant, d'une part, cette influence a été restreinte, et d'autre part, il n'y a pas lieu, il s'en faut, de considérer comme vraiment celtiques tous les éléments des livres de Geoffroi [2].

Pour d'autres traits, comme la mention de l'île de Voirre d'*Erec*, la fontaine merveilleuse d'*Yvain*, le « pays d'où l'on ne revient pas » dont il s'agit dans *Lancelot*, les sources précises, malgré tout ce qui a été écrit sur le sujet, restent encore à trouver.

*
* *

Résumons, maintenant, et disons brièvement ce qui fait, à notre sens, l'intérêt des observations précédentes.

C'est, d'abord, d'un point de vue élémentaire, la clarté qu'elles peuvent apporter sur tel des passages considérés de certains romans.

C'est aussi la lumière qu'elles jettent sur l'histoire de certains thèmes de description et, par là même, les ressources qu'elles procurent pour l'établissement de la chronologie des œuvres.

C'est l'enseignement qui en résulte pour l'usage que l'histoire

la culture scolastique, que tout clerc possédait dans son bagage de connaissances, et qui, dans le *Saint-Brendan* comme en plus d'une autre œuvre, expliquent beaucoup de choses. Faute de porter son attention dans ce sens, on a été conduit à considérer comme propres à une région déterminée des traits qui en dépassaient de beaucoup le cadre et à tenir pour des éléments celtiques populaires des matériaux venus, par voie littéraire, de l'antique érudition des peuples méditerranéens.

1. Voir édit. Bédier, t. II, p. 99 ss., et ci-dessus, p. 315. En ce sens nous nous écarterions de l'avis de G. Paris, selon qui il n'est que très peu de nos romans, et parmi les moins anciens, qui aient utilisé Geoffroi (*Manuel*, § 54).

2. La même observation que nous avons faite pour le *Saint-Brendan* porte aussi sur l'œuvre de Geoffroi.

peut faire de certaines descriptions romanesques, dont nous avons pu préciser le rapport avec la réalité.

C'est, pour qui juge l'esprit des écrivains, leur faible souci de l'exactitude et de la vérité et la part qu'ils font aux fantaisies de l'imagination.

C'est, dans leur effort vers le merveilleux, l'usage que ces écrivains font des sources écrites.

C'est, dans le choix de ces sources, la prépondérance frappante de celles qui se rapportent à l'antiquité et à l'Orient, particulièrement à l'Inde.

C'est, enfin, pour les descriptions où entrent des éléments d'apparence celtique, le caractère savant des œuvres où ceux-ci ont été puisés.

Tout cela contribue à éclairer la façon dont travaillaient nos auteurs de romans, leur esprit, leurs procédés ; et de plus, bien que nous nous soyons tenus rigoureusement aux descriptions d'objets, sans doute peut-on tirer de là certaines indications sur l'histoire, plus vaste, des thèmes qu'ils ont traités et qui constituent le fond de leurs œuvres : histoire qui dépasse de beaucoup les limites, la portée et l'intérêt du présent article.

LES COMMENCEMENTS

DU

ROMAN COURTOIS FRANÇAIS

LES COMMENCEMENTS

DU

ROMAN COURTOIS FRANÇAIS

Nous avons conservé, du XIIe siècle, un certain nombre d'œuvres écrites en vers de huit syllabes, généralement assez développées (leur longueur varie de 8.000 à 30.000 vers), et qui ont pour sujet des histoires de chevalerie et d'amour : elles portent le titre de romans. Ces romans ont été distribués par la critique moderne en divers groupes, selon la provenance, réelle ou supposée, de leur matière, et l'on est convenu d'en distinguer quatre espèces. Ce sont : des romans imités de l'antiquité et que, pour abréger, on appelle « romans antiques », tels que le *Roman d'Alexandre*, le *Roman de Thèbes*, le *Roman d'Eneas*, le *Roman de Troie* ; — des romans bretons, tels que les diverses rédactions de *Tristan*, *Erec*, *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval* ; — des romans gréco-byzantins, tels que *Eracle*, *Cligès*, *Floire et Blanceflor*, *Partonopeus de Blois*, *Ipomedon*, *Florimont*, l'*Escoufle* ; — enfin, des romans d'aventure, tels que *Ille et Galeron*, *Protheselaus*, *Guillaume de Dole*, etc.

Très proches de ces romans par l'esprit, il nous est aussi parvenu, de la même époque, un certain nombre de contes, qui prennent parfois le titre de « dits » ou de « lais ». Ce sont, tantôt des adaptations d'œuvres antiques, comme *Piramus et Tisbé* et *Philomena*, qui ont eu jadis des analogues dans un *Orpheus*, un *Narcisus* et sans doute d'autres récits, aujourd'hui perdus ; —

tantôt des histoires de caractère breton, comme les lais, authentiques et apocryphes, de Marie de France ; — tantôt des fantaisies courtoises, comme le *Jugement d'Amour*, le *Donnei des amants*, etc.

Entre les romans et les contes, considérés en tant que genres, existent des différences importantes, que plusieurs critiques ont justement relevées. Le conte, comparé au roman, est plus bref, plus rapide, plus étroitement noué ; les événements, peu nombreux, y concourent tous à préparer une scène principale, qui absorbe en elle l'intérêt essentiel du sujet, toute sa grâce ou tout son tragique : les thèmes poétiques, prestement traités, n'y sont jamais développés pour eux-mêmes, mais sont strictement subordonnés à l'action, qui se hâte vers le dénoûment ; et ces particularités de facture suffisent à donner au conte une physionomie nettement caractérisée. Toutefois, comme nous l'avons dit, l'esprit de ces deux espèces d'œuvres est le même : romans courtois et contes courtois s'alimentent à une même conception de la vie sociale, de l'honneur et de l'amour ; romans et contes relèvent d'une même technique littéraire, qui se manifeste, dans les uns et dans les autres, par l'emploi des mêmes thèmes et du même style. Aussi bien voyons-nous que l'histoire des deux genres, au moins en ses débuts, a été la même, qu'ils ont suivi des voies parallèles ou communes, et qu'une obligation s'impose, quand on les étudie, qui est de les considérer comme formant un bloc indissoluble. A eux deux, ils constituent une des parties importantes de la littérature narrative du XIIe siècle : à côté des récits religieux, épiques, historiques et bourgeois, ils représentent ce qu'on peut appeler d'ensemble la littérature narrative courtoise. Celle-ci, en fin d'analyse, est la source première du roman moderne, et cette circonstance confère aux études qui s'y rapportent une sorte de dignité exceptionnelle et comme un intérêt toujours vivant d'actualité.

*
* *

Comment donc les contes et romans courtois, destinés à une si prodigieuse fortune, ont-ils pris naissance ? Quels en ont été les commencements et de quels germes sont-ils issus ? C'est là un problème délicat et qui n'a reçu, jusqu'ici, que des solutions assez conjecturales. A la plupart de ceux qui l'ont abordé, il a paru que, tout compte fait, il se ramenait aux termes suivants : des romans imités de l'antiquité ou des romans bretons (car les romans gréco-byzantins ni les romans d'aventure, d'apparition plus tardive et manifestement calqués sur un type préexistant, ne peuvent prétendre à représenter la forme primitive du genre) lesquels ont paru d'abord ? Et, selon l'opinion la plus généralement répandue, la réponse doit être que les romans bretons ont précédé les romans antiques.

De très bons arguments étayent cette doctrine. On admet, sans doute, et il faut bien l'admettre, que, des œuvres qui nous sont parvenues, celles qui imitent l'antiquité sont plus anciennes que celles de caractère celtique. Les romans de *Thèbes* et d'*Eneas*, le conte de *Piramus et Tisbé* sont antérieurs à l'*Eracle* de Gautier d'Arras et à l'*Erec* de Chrétien de Troyes ; et le roman de *Troie*, peut-être plus ancien que ces deux dernières œuvres, l'est certainement plus que *Cligès*, le second roman de Chrétien. Mais il n'a pas paru que ce fût là une preuve décisive de l'antériorité de l'espèce antique par rapport à l'autre, puisqu'aussi bien nous ne sommes pas sûrs d'être en possession de tous les éléments du problème et que tels romans bretons, plus anciens qu'*Eracle* et qu'*Erec* et aujourd'hui perdus, ont très bien pu précéder en réalité *Thèbes* et *Eneas*.

Bien mieux, cette conjecture semble acquérir la force d'une quasi-certitude, quand on prend garde, non plus seulement à quelques faits chronologiques particuliers, mais à certains indices ou vraisemblances d'ordre général ; et l'onomastique, tout d'abord, fournit ici des données qui sont loin d'être négligeables. M. Pio Rajna a montré, au moyen de documents d'archives, que les

noms de nombreux héros des romans de la Table-ronde ont été portés, en Italie, bien avant 1150 (date approximative du plus ancien des romans antiques), par des personnages de la vie réelle. A ne tenir compte que des exemples les plus reculés, on trouve un Artusius (Arthur) dès 1114, un Galvano (Gauvain) dès 1136, une Seldina (Iseut) dès 1180 ; puis, un Lancellus (Lancelot) en 1208, une Zenevria (Genievre) en 1235, un Percival (Perceval) en 1216, des Galasso ou Galeazzo (Galaad) à partir de 1233, un Yvanus (Yvain) en 1239, un Milliduxius (Meliadus) en 1246, un Brandalisius (Brandalis) en 1259, un Galeotto en 1278, un Erecco (Erec) en 1266, un Febo (Febus) en 1273, un Palamides (Palamedes) en 1275, un Merlini (Merlin) en 1294, un Dinadano (Dinadan) en 1292, un Brunorio (Brunor) en 1292 ; puis, au XIVe siècle, les noms de l'Amorat ou Morholt, d'Hector ou Hestor, de Lac, de Seguran, de Sagremor, de Lionel. Ces faits veulent être expliqués, et n'est-il pas nécessaire, pour en rendre compte, d'admettre avec M. Rajna une influence de la littérature sur la vie et de considérer qu'on s'est appelé Arthur, Gauvain, Lancelot, etc. pour l'amour des héros de même nom célébrés dans les romans ? Or, qu'est-ce à dire sinon que les romans bretons, revêtus de la forme française sous laquelle ils se sont répandus, existaient déjà dans la première moitié du XIIe siècle et jouissaient dès ce temps-là de la faveur du public ?

C'est à la même conclusion que conduit un argument, moins direct sans doute, mais non moins fort. Une circonstance, en effet, est remarquable, qui est la place faite dans les romans antiques aux épisodes amoureux, place considérable et surprenante, si l'on observe que nul de leurs modèles, exception faite pour l'histoire d'Énée et de Didon dans *Eneas*, n'en fournissait ni les éléments, ni même l'idée. Ni Stace ne parle des amours de Parthénopée et d'Antigone contées dans *Thèbes*, ni Virgile de celles d'Énée et de Lavinie contées dans *Eneas*, ni le pseudo-Darès de celles de Troïlus, de Diomède et de Briséis contées dans

Troie. Et pourquoi donc nos auteurs de romans antiques auraient-ils fait ces additions à leurs modèles, sinon parce qu'ils sacrifiaient à une mode en cours, à une mode probablement créée par les romans bretons ? Hypothèse séduisante, à coup sûr, et qui prend un air singulier d'autorité quand elle est résumée, comme elle l'a été par M. A. Jeanroy, en ces termes brefs et nets : « Sous quelle influence les épisodes amoureux ont-ils pu s'introduire dans les romans antiques, où ils apparaissent presque tous comme des hors-d'œuvre dont il n'y avait aucune trace dans leurs modèles ? Il me paraît absolument impossible que les auteurs, en les y insérant par une sorte de coup d'état littéraire, n'aient pas obéi à une mode déjà impérieuse, n'aient pas voulu se rapprocher en cela d'œuvres analogues aux leurs par le caractère et les dimensions. Or, quelles pouvaient être ces œuvres ? Et ne sommes-nous pas ramenés, par cette voie détournée, à l'hypothèse de romans arthuriens antérieurs à ceux de Gautier d'Arras et de Chrétien de Troyes ? »

Telle est donc la thèse : les romans bretons sont plus anciens que les romans antiques ; et, on vient de le voir, elle se défend par des arguments sérieux. Décisifs ? C'est contestable.

Avant tout, il importe de réduire à sa juste valeur celui qui se tire de l'onomastique italienne. Les faits observés par M. Rajna sont des faits et l'on n'en saurait méconnaître l'existence ; mais ce qui est sujet à revision, c'est l'interprétation qui en a été donnée, c'est l'explication par la littérature romanesque de la présence en Italie de certains noms propres. Cette théorie attire de graves objections. On constate que, si elle prend des airs de vraisemblance, c'est seulement à partir d'une certaine date, qui n'est guère antérieure à l'an 1200, époque où apparaissent aussi, au portail nord de la cathédrale de Modène, les figures d'Ider, d'Arthur, de Durmart, de Guenloie, de Mardoc, de Caradoc, de Gauvain et du sénéchal Kai ; que, avant cette date, les seuls noms qui se présentent sont ceux d'*Artusius* et de *Galvanus*, avec

un exemple unique, et tardif, de *Seldina*; que la circonstance ne paraît pas accidentelle et que, par une coïncidence vraiment remarquable, alors que la série des textes étudiés par M. Rajna dans un premier article ne lui fournissait, avant 1200, que ces Artusius, ces Galvanus et cette Seldina, un document nouveau, étudié par lui dans un second article spécialement, présente les mêmes particularités : un grand nombre d'*Artusius* et de *Galvanus*, dès 1114 pour l'un, dès 1136 pour l'autre, et, par ailleurs, aucun nom arthurien ; que, à l'exception des parallèles *Artus-Artusius* et *Galvaginus-Galvanus*, on ne trouve aucune autre concordance entre les noms du portail de Modène et ceux de notre précédente liste ; qu'une question se pose à propos des *Artusius* et des *Galvanus* et qui est de savoir s'ils sont bien des équivalents d'*Artus* et de *Gauvain* ; qu'en aucun des documents cités par M. Rajna ils ne présentent la même forme que l'*Artus* et le *Galvaginus* du portail de Modène, où il s'agit, avec certitude cette fois, de héros de romans ; qu'à supposer qu'*Artusius* fût vraiment le nom breton, il aurait pu pénétrer en Italie sans y avoir été véhiculé par des œuvres littéraires ; que le nom d'Arthur, en effet, a été porté, et anciennement, hors du roman, et que rien n'empêchait des Bretons de l'avoir un jour amené en Italie avec leurs personnes, comme il arriva pour d'autres noms ; que la précocité même des mentions d'*Artusius* (il y en a de plus anciennes encore qu'on ne l'a dit, et déjà au XIe siècle), comme M. Rajna lui-même l'a fait valoir pour Merlin et pour Kès, plaide contre l'idée d'une provenance romanesque ; qu'en fin de compte, d'ailleurs, il reste douteux qu'*Artusius* (ou *Artusus*, ou *Artuisus*) soit un nom breton et qu'il peut fort bien n'être que le germanique *Hartewic* ; que, quant aux *Galvanus*, nous n'avons pas en Bretagne d'exemples du nom de Gauvain antérieurs aux œuvres littéraires où il figure ; mais que, pourtant, il a pu exister avant celles-ci, sans que les documents, qui sont rares, nous l'aient conservé ; qu'au reste, ici encore, l'identité de *Galvanus* et de *Gauvain* n'est pas établie et qu'il

faudrait prouver que le premier de ces noms (var. *Galgano*, *Gualguano*, *Walwanus*, *Walquano*, *Valvanus*) n'est l'équivalent ni de *Galganus* (nom d'un saint italien), ni de *Galbanus* (cognomen romain) [1].

Pour ce qui est du raisonnement fondé sur l'invention de l'intrigue amoureuse, sans conteste il est important, mais non pas péremptoire. Son effet, à le bien prendre, n'est pas tant de résoudre la question de l'origine des romans que de la poser en des termes nouveaux, et d'ailleurs féconds. Il montre qu'il ne suffit pas, pour affirmer que les romans antiques ont précédé réellement les romans bretons, de constater l'antériorité chronologique de ceux de ces romans antiques que nous avons conservés et que, par surcroît, il faut au moins prouver qu'il n'y a pas à cela d'impossibilité logique ni d'invraisemblance. C'est là la vérité même. Mais, hors ce principe qu'elle pose, nous ne pouvons retenir autre chose de la thèse. Nous croyons à l'antériorité historique des romans antiques par rapport à toutes les autres formes de roman, et les difficultés qu'on allègue contre cette opinion au nom de la logique et du développement naturel du genre sont illusoires et dénuées de fondement. Supposons fournie la preuve que les romans antiques ont pu, pour prendre corps, se suffire à eux-mêmes et qu'ils ne tiennent que de leur fonds propre ce qu'ils ont de commun avec les autres romans : ne faudra-t-il pas admettre alors qu'ils ont pu les précéder et toute objection contre cette hypothèse ne tombera-t-elle pas ? Tel est pourtant le cas, et, étant bien entendu d'ailleurs que les romans antiques nous offrent, parmi les œuvres que nous possédons encore aujourd'hui, les

1. Cette question des *Artusius* et des *Galvanus* a été examinée, m'a-t-on dit, par M. F. Rechnitz, dans une des conférences dirigées, à la Sorbonne, par M. F. Lot. Elle l'a été aussi par M. J. Bédier dans une de ses leçons du Collège de France. J'indique ici brièvement, et en réduisant mes preuves, ce que j'en pense pour mon compte. J'entrerai, plus tard, et s'il y a lieu, dans le détail de la discussion.

spécimens les plus anciens, notre entreprise est ici, en une esquisse rapide de leur histoire, de faire apparaître leur formation originale, à partir d'éléments sûrement déterminés et qui ne sauraient provenir des romans bretons. Et si, d'abondance, nous avons, en terminant, le loisir de constater, grâce aux travaux de divers critiques, la grande influence exercée par ces mêmes romans sur les plus archaïques des romans bretons ou autres, nous nous persuaderons qu'il faut bel et bien voir en eux le type le plus ancien du roman et le modèle premier de tous les autres.

*
* *

Quelques remarques générales s'imposent, d'abord, touchant les circonstances dans lesquelles, aux environs de 1150, les romans antiques ont commencé de paraître. C'est ici le lieu de rappeler qu'il y eut, au XIIe siècle, une brillante renaissance des études anciennes et que rarement les classiques latins ont trouvé des admirateurs plus passionnés, des commentateurs plus zélés, des admirateurs plus enthousiastes. Ce qui le révèle, ce ne sont pas seulement les catalogues de bibliothèques de l'époque, où l'on voit bien figurer à profusion les écrits des anciens, mais qui ne prouvent pas qu'on les ait lus ; ce sont plutôt les manuscrits arrivés jusqu'à nous et dont un si grand nombre ont été copiés en ce temps-là ; ce sont les citations dont se peuplent les œuvres d'alors ; ce sont les florilèges ; ce sont les informations que nous possédons sur le travail qui se faisait dans certaines écoles, à Chartres, à Beauvais, à Tours, à Orléans ; ce sont les exemples de maîtres illustres, comme Bernard de Chartres, d'écrivains hors de pair, comme ce charmant Jean de Salisbury, qui possédait un latin si délicat et qui était nourri du meilleur de l'antiquité ; ce sont, enfin, les témoignages des contemporains, entre lesquels il est piquant de relever cette profession de Pierre de Blois : « Qu'aboient les chiens, que grognent les porcs ! Je n'en resterai pas moins le sectateur des anciens. Pour eux seront tous mes soins,

et l'aube, chaque jour, me trouvera à les étudier. Nous sommes comme des nains hissés sur les épaules de ces géants : si nous voyons plus loin qu'eux, c'est grâce à eux ; c'est lorsque, appliqués à lire leurs productions, nous ressuscitons pour une vie nouvelle leurs pensées éminentes, que les siècles et la négligence des hommes avaient, pour ainsi dire, laissé choir dans la mort. »

Cette curiosité des lettrés, dont Pierre offre un bon exemple, se portait vers des écrivains de genres variés, des historiens, des philosophes, des philologues ; mais elle s'attachait avec prédilection aux poètes. Le *Metalogicus* de Jean de Salisbury, livre plein de verve et d'esprit, débute par une apologie de la grammaire et de la philologie, et c'est, du même coup, une apologie de la poésie et des poètes, non point, d'ailleurs, des poètes superficiels et frivoles, mais de ceux qui se sont formés par une longue et patiente étude. C'est ainsi que commence à se répandre l'opinion que le poète est un érudit, qu'il doit avoir fouillé les trésors du passé, et que la substance de ses œuvres, s'il est digne du titre qu'il prend, doit être tirée de sa lecture : conception nouvelle, singulière, et qui rappelle étonnamment celle qu'apporteront, trois siècles plus tard, les théoriciens de la Pléiade.

Il faut cultiver les anciens, nos poètes doivent imiter les leurs : voilà ce qu'on répétait depuis Bernard de Chartres ; et on imagine quelles importantes conséquences eut cette doctrine pour la littérature, le jour où l'imitation, cessant de se faire en latin, se rendit accessible au grand public en revêtant la forme romane, le jour où, sortant de l'école, tel clerc s'avisa, laissant le vers latin aux orties, de faire servir son érudition à la confection d'un poème en langue française.

Ce jour-là, le « roman antique » était né.

*
* *

Des romans de cette sorte, le plus ancien que nous possédions est celui de *Thèbes* : il mérite, pour cette raison, une attention

particulière. L'auteur, un anonyme, était de la région normande et a composé son œuvre aux environs de l'année 1150. La matière sur laquelle il a travaillé est la *Thébaïde* de Stace, qui obtenait alors dans les écoles, comme plusieurs témoignages en font foi, un succès très vif. Il a emprunté à son auteur, non seulement un thème général, mais aussi le plan, les principaux épisodes et divers détails de son œuvre ; toutefois, sa docilité à l'égard de son guide est très relative : elle ne va jamais jusqu'à la fidélité, et la façon dont il a traité son texte est assez désinvolte pour qu'on lui donne le nom d'adaptateur plutôt que de traducteur. Il ne s'est pas fait faute d'opérer des suppressions dans son modèle : systématiquement, par exemple, il en a éliminé les comparaisons et tout ce qui a un caractère mythologique, traits isolés ou scènes entières ; et, de même, il s'est passé la fantaisie de nombreuses additions.

Ces dernières sont éminemment propres à faire connaître sa manière et le tour de son esprit : il vaut la peine de les recenser, au moins en gros. Ajoutant, sur ces différents points, à Stace, il a peint la chambre merveilleuse où Adraste reçoit Polynice et Tydée lorsque ceux-ci, exilés, se réfugient à Argos [1] ; il a dessiné un portrait des filles du roi [2] ; il a fait un long récit de l'ambassade de Tydée à Étéocle, avant la déclaration de guerre des Argiens aux Thébains [3] ; il a inventé l'épisode de Montflor, où l'on voit les Argiens s'emparer par ruse d'un château qui barre la route de Thèbes et où il a eu l'occasion de décrire magnifiquement la tente d'Adraste [4]. Il a ajouté encore à Stace la scène du conseil tenu à Thèbes lorsqu'on y apprend l'approche des Argiens [5]. Il a modifié le caractère du voyage de Jocaste et de ses deux filles au camp des assaillants, lorsqu'elles viennent tenter d'apaiser

1. V. 870-902.
2. V. 961 ss.
3. V. 1240-448.
4. V. 2681-3464.
5. V. 3465-792.

leur fureur et d'empêcher les premières violences : il a, à cette occasion, imaginé une description élégante de l'équipage des trois femmes, engagé une oaristys entre Antigone et Parthénopée et peint de nouveau avec somptuosité la tente d'Adraste, où se rendent les voyageuses [1]. Il a transformé en scène de conseil la conversation de Jocaste et de Polynice [2]. Il a décrit avec indépendance, et sans guère se soucier de Stace, les premiers combats qui suivent le meurtre de la tigresse sacrée des Thébains [3], y insérant un épisode où l'on voit Parthénopée envoyer aux jeunes filles restées dans le camp le cheval d'un ennemi désarçonné. Il s'est ingénié à rendre merveilleux le char d'Amphiaraus [4], et il a retracé une scène de conseil où l'on élit le successeur de ce grand-prêtre [5]. Très librement, et suivant le poème latin de très loin, il a conté ensuite à sa manière la seconde grande bataille livrée devant Thèbes [6]; mais il a pris soin de revenir à son modèle pour le récit de la mort d'Aton et du deuil d'Ismène, sa fiancée, qu'il a complété, toutefois, par une description détaillée du jeune homme, par une plainte funèbre de ses barons, par une seconde plainte prêtée à Ismène, et par la mention de la retraite de cette dernière en un monastère [7]. Pour la troisième bataille, il est resté à peu près fidèle à Stace, auquel il a ajouté cependant une description d'Étéocle et de son équipement [8]. Abandonnant alors son texte, il a inséré de longs épisodes de sa composition. Il a imaginé, d'abord, que, les barons de Tydée ayant voulu se retirer dans leurs terres après la mort de leur chef, on a mis à leur tête Hippomédon, pour servir de tuteur au jeune fils du prince défunt.

1. V. 3793-4068.
2. V. 4069-282.
3. V. 4317-710.
4. V. 4711-78.
5. V. 4951-5146.
6. V. 5173-990.
7. V. 6071-508.
8. V. 6509-96.

Hippomédon se distingue en ravitaillant l'armée argienne, qui souffre de la famine. Conseillé par des Bougres, il se rend dans les plaines du Danube et s'y approvisionne ; mais, à son retour, les Thébains, avertis de son expédition, tentent de le surprendre. Ils sont plus nombreux que les siens ; toutefois, il ne s'effraie pas : divisant sa troupe en deux parties, il décide de faire engager le combat par la première, tandis que la seconde, avec des branches traînées à terre, soulève des nuages de poussière. L'ennemi, trompé par ce stratagème, qui lui fait croire à une armée formidable, se retire et laisse la route libre. Un nouvel épisode s'ouvre alors. Hippomédon s'est emparé du fils de Daire le Roux, qui commande l'une des sept tours de Thèbes. Polynice, qui traite le prisonnier avec égards, le dépêche à son père pour engager des négociations, lui promettant la liberté si la tour est livrée aux Argiens. Daire ne veut pas trahir : il repousse les offres qu'on lui fait et laisse son fils regagner le camp ennemi ; mais, au cours d'un conseil réuni par Étéocle et où il l'exhorte à faire la paix avec son frère, il est frappé au visage par le roi : se considérant désormais comme libre, il remet sa tour aux Argiens, qui y pénètrent : en vain, d'ailleurs ; car les Thébains, qui s'en sont aussitôt aperçus, minent l'ouvrage et s'emparent de la garnison, Daire compris. Étéocle, résolu d'abord à brûler le coupable, ne lui laisse la vie sauve que dans l'espoir qu'il fera « son amie » de sa fille, dont la beauté, soigneusement décrite, l'a dès longtemps frappé. L'auteur du roman reprend alors, revenant à Stace, le récit de la quatrième bataille, où les Thébains sont précipités dans une rivière et où Hippomédon, qui les poursuit, est également noyé. Puis il raconte, toujours comme Stace, la mort de Parthénopée, tué par Drias, mais en modifiant le caractère de la scène, qu'il rend plus réaliste : du jeune chasseur, fils de la mythique Atalante, il fait un baron, dont il rappelle l'intrigue amoureuse avec Antigone. Il court, ensuite, au dénoûment : il abrège son modèle, raconte rapidement la mort d'Étéocle et de Polynice,

puis, avec des suppressions ou des additions qui n'ont pas ici d'intérêt, le départ des femmes d'Argos venant à Thèbes pleurer leurs morts, le secours du « duc d'Athènes » et la prise de la ville.

En mêlant ainsi du sien au texte de Stace, en changeant, en interpolant, de quelle initiative le poète français a-t-il fait preuve ? En quoi son originalité a-t-elle consisté ? Ce qu'il ne doit pas à Stace, le doit-il à quelqu'un, et à qui ?

Si son œuvre est la plus ancienne que nous connaissions de celles qui se présentent avec les mêmes caractères, il ne faudrait pas en conclure, sans doute, que, même dans ses parties les plus nouvelles à nos yeux, elle fût indépendante de toute tradition antérieure. L'exemple des chansons de geste explique son goût pour les récits d'ambassade, les scènes de conseil, les descriptions de batailles conçues d'une certaine façon ; il explique même, si l'on considère le style, la formule épique dont il se sert et qui consiste à répéter, pour engager un nouveau développement, la fin d'une phrase immédiatement précédente. D'autre part, comme l'a montré M. Salverda de Grave, il a dû emprunter à des récits de croisade l'idée de l'épisode de Montflor, celle du ravitaillement et celle de Daire le Roux. Et voilà donc déjà noué un lien qui rattache le poème à la littérature épique et guerrière de l'époque.

Mais, ce qui est particulièrement important, c'est de marquer l'origine des traits qui vont devenir de style dans le genre roman et qui désormais le caractériseront : les descriptions de personnes ou, plus généralement, d'objets, et la peinture de scènes d'amour.

Pour ce qui est des portraits, il faut commencer par relever ce que le poète dit d'Antigone, au moment où il en représente l'accoutrement et la beauté :

3805 Ja en fable ne en chançon
N'orreiz femne de sa façon ;

deux vers qui donnent à réfléchir et qui laissent supposer qu'à cette époque déjà existaient d'autres exemples de telles descrip-

tions. En fait, si l'on examine sa manière de peindre les personnes, on constate que ses procédés sont précisément ceux dont vingt autres poètes, latins ou français, de la deuxième moitié du XII[e] siècle nous ont laissé des spécimens. C'est ainsi que, présentant les filles d'Adraste, il décrit successivement, leur consacrant avec exactitude un couple de vers à chacune, les perfections de leur front, puis de leurs yeux, puis de leur nez, puis de leur bouche et de leurs dents (ajoutant ici un second couple de vers pour en vanter le baiser), puis leur teint, enfin leur menton. Cet ordre, il le suivra encore pour décrire Salemandre, la fille de Daire le Roux ; et nous le retrouverons dorénavant partout, avec des expressions le plus souvent identiques ou analogues, dans *Eneas*, dans *Troie*, dans les romans de Gautier d'Arras, de Chrétien de Troyes, d'Huon de Rotelande, de Jean Renart, dans les modèles latins cités par Mathieu de Vendôme, par Geoffroi de Vinsauf, bref dans toute la littérature postérieure. L'auteur de *Thèbes* l'a-t-il donc institué le premier ? Est-il l'inventeur de ce poncif, de ce stéréotype ? Non point, et sans doute n'a-t-il été qu'un des premiers propagateurs d'une recette qui a bien tout l'air d'avoir été combinée par des théoriciens d'école. Mais peu importe à notre propos ; et l'essentiel, pour nous, est de constater que le procédé, s'il a été emprunté, l'a été aux écrivains anciens, et que le premier exemple s'en trouve dans une élégie des *Amours* de Maximien.

En ce qui concerne les descriptions d'objets, choses ou animaux, le goût que le poète montre pour elles est remarquable. Tout lui est prétexte à s'y essayer, chambres, tentes, chars, armes, chevaux. Il accuse, par là, sa dépendance à l'égard des auteurs anciens et c'est évidemment chez eux qu'il a découvert le prestige de la description d'art. Il en trouvait des exemples dans Stace même, qu'il imitait, mais aussi dans Catulle, dans Virgile, dans Ovide, dans Lucain, dans Silius Italicus, dans l'*Ilias latina* ; et à qui douterait qu'il tînt de ces écrivains ce goût alors nouveau et qui,

désormais, contribuera si singulièrement à faire le style propre du roman, c'est le contenu même de son texte qui en fournira la preuve : car de ses principales descriptions il doit tout l'essentiel aux *Métamorphoses* et à l'*Ilias latina* ; et c'est avec des éléments pris à ces deux ouvrages qu'il a représenté la chambre du palais d'Adraste, la tente deux fois remise en vue de ce prince, et le char d'Amphiaraus.

Plus particulièrement, il est aussi notable qu'il montre, en décrivant, une curiosité très vive pour le merveilleux, pour les choses rares et extraordinaires : il explique, par exemple, que le cheval de Tolomès est né d'une cavale et d'un monstre marin, que telle courtine a été tissée par Arachné en personne, que, sur la tente d'Adraste, un aigle d'or jette des flammes de son bec aussitôt que le soleil ou le vent l'a touché, que des « images » placées sur le char d'Amphiaraus cornent et « fretèlent », et d'autres traits du même genre. L'origine de ce penchant à représenter des objets merveilleux n'est pas difficile à trouver : elle est dans les récits légendaires relatifs à Alexandre. S'il y avait une mine de visions magnifiques, d'inventions rares, de monuments prodigieux, d'objets d'art inouïs, c'était bien l'histoire du conquérant telle qu'elle était contée dans le pseudo-Callisthène et dans son dérivé Julius Valerius, par qui principalement la connurent, aux XIe et XIIe siècles, les écrivains de France. Elle passa en langue vulgaire et donna naissance à ce fameux *Roman d'Alexandre*, dont nous possédons une rédaction décasyllabique et dodécasyllabique qui ne peut être antérieure, en ses parties les plus anciennes, à la fin du XIIe siècle. Mais, longtemps auparavant, elle avait excité déjà le zèle des traducteurs, et d'abord celui d'Albéric de Besançon, qui, dès l'an 1100, l'interpréta en un poème hexasyllabique, dont seul le début nous est parvenu. Que la légende, traduite, ait revêtu avant l'apparition de *Thèbes* la forme caractérisée d'un roman, une forme analogue à celle de *Thèbes* même, cela est bien douteux ; mais il est probable, comme l'a remarqué

M. Paul Meyer, qu'il faut déjà attribuer au poème d'Albéric une certaine influence « sur le développement de cette partie de la littérature romane que Jean Bodel... appelait la *matiere de Rome la grant.* » Une chose est sûre : c'est que l'auteur de *Thèbes*, sous une forme ou sous une autre, a connu la légende et l'a exploitée. Le fait a été mis en lumière, notamment par MM. Salverda de Grave et Hilka, dont la liste de rapprochements pourrait être accrue sans difficulté. Or, que ne trouvait-on point d'étrange et d'éblouissant en ces récits, tout empreints des couleurs féeriques de l'Orient, et où gisaient les admirables trouvailles de l'imagination gréco-byzantine? C'était la statue d'Orphée, qui suait à certains jours ; c'était le palais de Porus, tout de pierres rares, avec sa vigne d'or et d'émeraudes, ses platanes d'or où chantaient des oiseaux d'or et de rubis ; c'était le palais roulant de Candace, où s'entassaient la pourpre, la soie, l'ivoire, l'onyx, les gemmes de toute espèce ; c'était le temple du Soleil, avec ses oiseaux devins et doués de la parole humaine, avec une lyre qui jouait seule, avec une sphère d'où sortaient des oracles ; — toutes merveilles dont nos auteurs de romans, et d'abord celui de *Thèbes*, éblouis, vont s'ingénier à trouver les rivales, pillant, dans ce dessein, les récits orientaux et les écrits didactiques les plus divers, bestiaires et volucraires, lapidaires et « mappemondes », herbiers et encyclopédies.

Les traits que nous venons d'énumérer étaient appelés à une brillante fortune. Un autre l'était aussi, qui était d'avoir inséré dans une histoire d'allure épique le récit d'aventures d'amour. Les épisodes de cette nature sont, dans *Thèbes*, au nombre de deux. Le premier se place au moment où Jocaste et ses deux filles arrivent au camp des Argiens. Notre auteur développe cette scène. Après avoir décrit les voyageuses, il raconte que Parthénopée, qui les a guidées vers la tente d'Adraste, voyant Antigone si belle, la requiert d'amour ; celle-ci, qui ne le rebute pas, lui promet de suivre la volonté de sa mère, et Jocaste les accorde.

Le second, épisode tragique, se place à la mort d'Aton : au moment même où Antigone et Ismène, les deux sœurs, gémissent sur le sort que leur fait la guerre et où la seconde raconte un songe funeste qu'elle a eu la nuit précédente, la nouvelle arrive qu'Aton, son fiancé, vient d'être blessé à mort. Ismène se pâme ; et, quand elle a vu son ami rendre devant elle le dernier soupir, elle se pâme de nouveau. Les barons du jeune prince, puis sa fiancée prononcent sur son corps une complainte funèbre. Les funérailles sont célébrées et la jeune fille fait retraite dans une abbaye qu'Étéocle, son frère, fonde et dote pour elle.

De ces deux récits, les éléments essentiels du second étaient fournis par Stace. Ce qui est propre au trouveur, c'est le ton de la conversation entre les deux sœurs, qu'il a fait rouler sur leurs amours et non, comme dans le latin, sur les malheurs de leur famille ; c'est aussi la peinture de la première pâmoison d'Ismène quand elle apprend la dure nouvelle, les deux complaintes et l'idée de la retraite au couvent. Rien n'est plus facilement explicable que ces changements. La complainte funèbre, usage alors établi dans les mœurs comme le reste aujourd'hui encore le « vocero » italien, était devenue un thème littéraire courant, dont les plus anciennes chansons de geste fournissent des exemples. Thèmes aussi que la description de la douleur des femmes et que leur retraite au monastère après un deuil : il advient d'Ismène ce qu'il advient de la belle Aude après la mort de Roland. Et quant au tour de la conversation des deux jeunes filles, s'il a été modifié, c'est sans doute dans le dessein, plus ou moins réfléchi, de mieux préparer que ne le fait Stace la suprême entrevue d'Antigone et d'Aton.

Le texte latin peut donc être considéré ici comme la source principale du poème français, qui s'est, en outre, enrichi d'emprunts faits aux chansons de geste. Mais d'où provient l'intrigue imaginée, indépendamment de Stace, entre Antigone et Parthénopée ? Faudra-t-il enfin en venir, ici, à l'explication que des

romans plus anciens avaient mis en vogue cette sorte de récits, et devra-t-on renoncer, sur l'examen de ce seul texte, à voir dans *Thèbes* le premier essai du genre ? Non, sans doute ; et à supposer que, dans l'épisode en question, il y ait lieu de reconnaître proprement une innovation, la trouvaille n'a rien que de normal et de fort naturel. Elle ne s'est pas produite sans avoir été préparée et elle s'explique par diverses circonstances dont elle est, en quelque manière, le fruit. Au nombre de ces circonstances, et parmi les plus générales, il faut compter un certain état des mœurs, qui, dans le monde, avaient fait à la femme une place nouvelle, et par conséquent à l'amour. Ce qui a été dit qu'au XII[e] siècle la femme « régna sur la terre » peut s'entendre non seulement de son admission au droit de gouverner, mais de la situation qui lui fut reconnue dans les cours. Et alors, au sein d'une société plus polie, plus curieuse de distinction et de finesse, on voit naître le goût d'une littérature savante et courtoise, où percent les préoccupations d'une vie amoureuse plus délicate et plus subtile. On s'éprend des dissertations psychologiques de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes de l'amour* ; on se plaît aux contes galants des *Métamorphoses* ; on lit avec faveur le roman d'*Apollonius de Tyr*, que Chrétien de Troyes citera bientôt dans son *Cligès* et que Thomas imitera pour l'une des scènes de son *Tristan* ; et qu'y a-t-il d'étonnant, dès lors, à trouver dans *Thèbes* un épisode du genre de celui qui nous occupe, qui était si bien dans l'esprit du temps, et dont l'auteur aura égayé — assez mal à propos selon notre goût, mais par une faute qui est bien de l'époque — le sombre poème de Stace ? Qu'était-il besoin qu'il imitât un autre roman ? Il suffisait qu'il connût — et il y a des chances pour qu'il en ait été ainsi — le charmant poème latin de *Phillis et Flora*, qui traitait le thème des jeunes filles en voyage et qui a pu lui suggérer l'idée de le reprendre lui-même, comme d'autres le reprendront après lui et d'après lui. Et pour ce qui est de la rencontre d'Antigone et de Parthénopée, n'est-il pas naturel de supposer, en utilisant un

avis de MM. Jeanroy, Salverda de Grave et Wilmotte, qu'elle s'explique en partie par la poésie lyrique, dont les thèmes, pris dans la réalité, ont été traités ici à sa manière par un poète ingénieux, qui ne manquait ni d'initiative ni de verve ?

Ainsi s'avère que rien n'empêche de tenir le roman antique de *Thèbes* pour la plus ancienne production du roman courtois.

*
* *

Peut-être antérieur, peut-être postérieur à *Thèbes*, en tout cas très rapproché de lui par la date, le conte de *Piramus et Tisbé* accuse la même vogue des écrits antiques. C'est un assez étrange petit poème qui développe, en l'imitant très exactement, l'histoire racontée par Ovide au livre IV des *Métamorphoses*. Il se présente sous la forme d'un récit en vers de huit syllabes, où se trouvent intercalées de longues complaintes écrites dans un rythme particulier, tantôt laisses octosyllabiques monorimes, tantôt couplets inégaux d'octosyllabes monorimes introduits par un petit vers de deux syllabes. Quelque cas qu'on en fasse au point de vue littéraire, il est, pour l'historien, un document fort précieux.

Qu'il est une adaptation d'Ovide, c'est déjà, en soi, un fait très important. Le nom de ce poète, qui sera si longtemps célèbre chez nous, domine notre littérature dès la seconde moitié du XII[e] siècle. Admiré, plagié, exploité de cent manières, Ovide va, de son génie vivace, féconder tout un genre : il va présider à l'installation de l'intrigue amoureuse dans le roman. Nous avons vu que l'auteur de *Thèbes*, cédant à son prestige, lui a fait des emprunts divers ; mais ce qui est capital, c'est que l'apparition de *Piramus et Tisbé* consacre sa réputation de maître d'amour. Voici que vont naître un *Narcisus* et un *Orpheus*, aujourd'hui perdus, un *Philomena*, et sans doute plus d'une autre adaptation des *Métamorphoses*, pour la plupart histoires d'amour et de mort, où figuraient les Byblis, les Léda, les Myrrha, etc. Voici, en outre, que les auteurs de grands romans vont parer leur sujet de lambeaux qu'ils lui

arracheront, celui d'*Eneas* avec un récit du Jugement de Paris et des amours de Mars et de Vénus, celui de *Troie* avec un récit des amours de Jason et de Médée.

Mais ce n'est pas tout. Le *Piramus* lançait la mode des sujets pris à Ovide : par surcroît, il révélait une manière nouvelle de le mettre à contribution. L'auteur avait utilisé, pour traiter son thème, une quantité d'autres données ovidiennes, observations psychologiques, fictions allégoriques, procédés de style, tirés de çà et de là : par quoi il enseignait que l'œuvre du maître n'était pas seulement un recueil de fables et de canevas narratifs, mais aussi un trésor d'ornements et un puits de recettes. A considérer le fond des choses, il a jeté les bases de tout un système, de toute une théorie de l'amour, directement dérivée d'Ovide, qui va prévaloir durant de longues années et que ses successeurs ne feront que développer et enrichir selon les mêmes procédés. Arc infaillible de l'Amour, traits du dieu qui blessent sans faire de plaie et qui glissent dans le cœur après avoir frappé l'œil, faiblesse de la raison contre la passion, vanité des conseils, insomnie des amants, fièvre du désir comparée à une maladie, débats de la volonté et de l'affection, voilà autant de lieux communs qui vont passer dans toute une série d'autres œuvres. Et quant à la forme, le *Piramus* offre le premier exemple du monologue amoureux, qui va devenir de style dans le roman, avec ses procédés favoris, eux aussi empruntés d'Ovide, et parmi lesquels le plus caractéristique est le dialogue intérieur et fictif d'un personnage s'entretenant avec lui-même.

*
* *

Le roman de *Thèbes* et le conte de *Piramus et Tisbé* ont préparé la naissance d'une œuvre capitale dans l'histoire du roman français, celle du roman d'*Eneas*. Ce poème de 10.156 vers a été composé, lui aussi, en Normandie, aux environs de 1160. C'est une adaptation de l'*Énéide* de Virgile, aux pas de qui le trouveur

s'est attaché avec beaucoup plus d'exactitude que ne l'avait fait l'auteur de *Thèbes* à ceux de Stace. Toutefois, notre poète n'a pas renoncé à toute liberté, et, ne s'interdisant pas les suppressions, il s'est aussi permis d'importantes additions.

Ce que celles-ci révèlent, c'est d'abord une culture d'un type bien net et qui, en l'écrivain, dénonce aussitôt un clerc. Certains procédés de style, tels que l'anaphore et le développement par répétition, une digression sur la déesse Fortune, un récit surajouté du Jugement de Paris et de l'adultère de Vénus, une description de la personne de Camille construite sur le même gabarit que celle d'Antigone et d'Ismène dans *Thèbes* et en partie imitée d'elle, tout cela porte la marque évidente de l'influence de l'école.

Ce que les additions montrent encore, et qu'il est important de relever, c'est le goût de l'auteur pour les descriptions merveilleuses, plus apparent encore ici que dans *Thèbes*. Il s'est plu à pousser dans le détail le portrait de la sorcière qu'Anna va consulter en faveur de Didon, celui de la Sibylle, celui du monstre Cerbère, celui du cerf apprivoisé de Sylvia ; et il multiplie, en chacun, les détails prodigieux ; car sa sorcière s'entend à des opérations inouïes : à faire revenir, en plein midi, le soleil vers l'Orient, à ramener les fleuves vers leurs sources, à précipiter les chênes du haut des montagnes, à évoquer les Furies, à faire parler les oiseaux ; de Cerbère, il raconte que sa salive forme, en tombant à terre, le mortel aconit ; et du cerf de Sylvia, qu'il buvait du vin et qu'il éclairait la table de son maître de la lumière de torches plantées en ses bois ainsi qu'en un candélabre. Il s'est plu, aussi, à placer des « pourpres » et des crocodiles dans les eaux de Carthage, pour le plaisir d'expliquer que les premiers sont de petits poissons qu'on saigne à la queue pour obtenir la teinture rouge et que les crocodiles sont accompagnés d'un petit animal qui, s'insinuant dans leur gueule, glisse ensuite dans leur gorge et leur tranche les entrailles. Il a, enfin, attelé au char de Messapus de singuliers monstres, moitié chevaux, moitié poissons, nés de

cavales fécondées par le vent et qui ne vivent que trois ans ; et pour monture il a donné à Camille un cheval invraisemblable, qui porte réunies sur sa robe toutes les couleurs les plus surprenantes de la création.

Mais surtout, l'imagination du poète s'est évertuée et prodiguée à représenter des œuvres architecturales : le capitole de Carthage, où, quelque bas qu'on parlât, on était entendu de partout ; les remparts de la même ville, tout d'aimants, et qui attiraient à eux les guerriers vêtus de fer ; le tombeau de Pallas, où reposait le corps du héros merveilleusement embaumé, avec, au chevet, une lampe inextinguible faite de la pierre asbestos ; le tombeau de Camille, extraordinaire superposition d'étages progressivement débordants et évasés, reposant sur une unique colonne et dominé par un miroir magique qui permettait d'apercevoir du premier coup l'ennemi, de si loin qu'il vînt, avec, à l'intérieur, une autre lampe inextinguible que portait au bec un pigeon et qui devait s'évanouir à la moindre alerte, sitôt qu'un archer automatique, placé en face du pigeon et qui le visait, aurait été frôlé du moindre souffle et aurait lâché sa flèche.

Les merveilles de cette sorte, animaux ou objets, ne manquaient pas dans *Thèbes*, où l'auteur d'*Eneas* a pu puiser l'idée d'en inventer lui-même de semblables. Mais l'originalité de celui-ci a été de leur faire une place plus large et d'attaquer, pour les en extraire, des mines nouvelles. Il n'a pas innové en fouillant dans Ovide, qui lui a fourni, entre autres éléments, les traits qu'il a appliqués à la sorcière carthaginoise, à la Sibylle et à Cerbère. Mais, de plus, il a ouvert la porte à une foule de détails que lui offrait la littérature didactique. Il a emprunté aux bestiaires, qui lui ont inspiré ce qu'il dit des pourpres et des crocodiles de Carthage, — de la foulque, qui couve, de la surface, les œufs qu'elle dépose au fond de la mer, et dont le duvet garnit le manteau de Camille, — de l'oiseau calade, qui, d'un signe de tête, fait savoir si tel malade sera sauvé ou non, et dont la plume sert

à remplir un oreiller funèbre, — des chevaux marins attribués à Messapus. Il a tiré de traités relatifs aux Sept merveilles du monde l'idée du capitole sonore de Carthage, celle du miroir placé sur le tombeau de Camille et celle de l'ordonnance générale de ce dernier monument. Enfin, il a utilisé des traditions romaines, qui se racontaient aux visiteurs de la Ville à propos de certains édifices : ce qu'il écrit de l'embaumement de Pallas et de la lampe inextinguible qui éclairait son sépulcre, lui a été inspiré par la découverte qu'on prétendait avoir faite à Rome du corps de ce guerrier ; et ce qu'il écrit de la lampe, du pigeon et de l'archer disposés dans le tombeau de Camille, dérive des récits relatifs à la découverte, qu'on attribuait à Gerbert, des trésors de l'empereur Octavien.

Par cette utilisation pédantesque et saugrenue d'un savoir mêlé et disparate, l'auteur d'*Eneas* a eu le bonheur de plaire. Il a plu aussi par un certain art de faire le portrait et par les épisodes d'amour qui figurent dans son poème.

Le plus notable de ses portraits est celui qu'il a tracé de Camille, portrait élogieux, qui vise à émerveiller le lecteur et qui, pour nous, n'a guère d'étonnant que sa puérile minutie, la naïveté risible de ses détails, la consciencieuse et gauche ordonnance de ses parties. Le plan, strict et rigoureux, est le même qu'avait déjà appliqué l'auteur de *Thèbes* aux filles d'Adraste, à Antigone et à Ismène. Ce n'est que par l'ampleur et l'invention de certains traits que notre poète se distingue. Et sans doute les contemporains ont-ils apprécié cette singulière production, puisque, dorénavant, dans tous les romans postérieurs, elle sera prise comme modèle et fournira la formule de tous les portraits à venir.

D'intrigue amoureuse, l'*Énéide* en contenait déjà une, celle d'Énée et de Didon : l'auteur d'*Eneas* l'a reprise et amplifiée ; mais, plus loin, vers la fin du roman, Virgile faisant défaut, il a fabriqué de toutes pièces, en le développant largement, le récit des amours d'Énée et de Lavinie. La matière des 1.600 vers

environ dont se compose ce dernier épisode se réduit à peu de choses. La mère de Lavinie exhorte sa fille à prendre époux, mais sans succès. Cependant, un jour arrive qu'apercevant Énée du haut de sa tour, la jeune fille s'en éprend. Elle exhale alors ses sentiments en un long monologue et, quand elle voit Énée s'éloigner, elle en est désespérée. La nuit, l'insomnie la torture et elle se répand en plaintes. Le lendemain, elle avoue sa passion à sa mère qui l'interroge et qui s'irrite de son choix, et, malgré la réprobation de la reine, elle révèle ses sentiments à Énée lui-même au moyen d'un billet qu'elle lui fait lancer avec une flèche. Le héros, à son tour, est gagné par l'amour et fait de longs gémissements. Le matin suivant, comme le chagrin le retient dans sa tente, Lavinie, en un nouveau monologue, exprime ses appréhensions, qui cessent dès qu'elle l'aperçoit. Énée, enfin, se bat avec Turnus : Lavinie, pleine de craintes avant le combat, est encore saisie par l'angoisse quand elle ne voit pas le Troyen venir aussitôt à elle après sa victoire. Lui, de son côté, disserte longuement sur le retard qu'il met à l'aller trouver. Finalement, tout s'achève bien et le mariage a lieu.

A en juger par les imitations qui s'en firent, le succès de cet épisode fut immense. Sans doute, ni pour le fond, ni pour la forme, tout n'y était pas nouveauté : l'auteur n'a découvert ni les ressources du monologue, ni l'artifice du débat intérieur, ni l'idée de prendre dans Ovide des éléments de doctrine, toutes choses qui se trouvent déjà dans *Piramus* ; mais il y a dans sa manière une ampleur et une abondance qui l'ont imposé, et l'on peut dire qu'il a contribué puissamment à lancer la forme nouvelle du roman. Il a été comme le législateur du genre et il en a arrêté, pour toute une période, la ligne directrice et les convenances. Il y sera de style, désormais, de traiter des scènes de confidences, où une amoureuse se fera arracher syllabe à syllabe le nom de son élu, — de montrer des amants occupés à disputer en eux-mêmes sur la conduite qu'ils doivent tenir, — de les faire disserter,

d'un ton didactique voisin du pédantisme, sur des questions de psychologie et de casuistique amoureuses, — de les représenter travaillés par l'insomnie et la fièvre, — de discourir sur le dieu d'amour et ses mœurs, sur sa cruauté, sur ses flèches d'or qui font aimer, ses flèches de plomb qui font haïr. Sans avoir tout inventé, sans être absolument un novateur, l'auteur d'*Eneas* a écrit une œuvre de haute importance : le succès même qu'il a obtenu a véritablement installé le genre du roman dans notre littérature.

*
* *

Ce succès s'est manifesté par de nombreuses imitations, et d'abord par celle de Benoît de Sainte-Maure, qui, quelques années après l'apparition d'*Eneas*, certainement avant le *Cligès* de Chrétien de Troyes, probablement avant l'*Erec* du même auteur, a composé le *Roman de Troie*. Cette œuvre de vastes dimensions, qui se déroule en une trentaine de mille vers, ne manque pas de qualités, mais la lecture en est monotone et languissante. L'auteur avait de la verve, du souffle et de l'aisance ; son vocabulaire est riche, et il montre, par endroits, un sens poétique qui n'est pas méprisable. Mais son récit, alourdi par la description des scènes de conseil et de bataille, traîne en longueur et lasse la patience du lecteur. C'est pourquoi, littérairement, son œuvre énorme ne saurait faire aujourd'hui beaucoup d'enthousiastes ; mais elle n'en est pas moins un monument historiquement considérable. Si elle n'apporte rien de bien neuf, elle n'a pas peu contribué à fixer les caractères d'un genre nouvellement éclos.

Benoît, en écrivant, a pris pour plan la relation latine du pseudo-Darès sur la guerre de Troie, qu'il a combinée, à partir du vers 24425, avec celle du pseudo-Dictys. Son travail a consisté à dilater jusqu'aux dimensions d'un vaste roman la sèche narration de ses deux guides. Il l'a fait en laissant paraître son goût de la description, en particulier de la description merveilleuse, et en donnant, dans son récit, une place importante à l'intrigue amou-

reuse. Il a décrit des tombeaux, d'une structure et d'une somptuosité prodigieuses, et surtout une Chambre de beautés, toute éclatante de pierreries, d'or et d'ivoire, où quatre automates se livrent à des jeux déconcertants et donnent l'idée d'une industrie surnaturelle. Il a raconté les amours de Jason et de Médée, celles de Diomède et de Briséis, celles d'Achille et de Polyxène, y employant les procédés de développement déjà traditionnels, le portrait et le monologue. En cette tâche, il s'est inspiré de l'œuvre de ses prédécesseurs, les auteurs de *Thèbes* et d'*Eneas*, dont il a épousé les goûts et remis en usage les formules, tandis que, pour sa part, il se contentait de remplir d'une matière nouvelle le moule qu'ils lui avaient transmis. Cette matière même, il ne l'a pas cherchée ailleurs qu'eux : saisi de la même passion didactique, il a puisé dans les traités théoriques de la nature des choses les éléments de la plupart de ses descriptions. Il rêvait, confie-t-il en un passage, d'écrire en vers une Image du monde où il eût dénombré et dépeint les merveilles terrestres : en attendant de réaliser ce beau projet, il a versé dans *Troie* une profusion de détails géographiques, zoologiques, mécaniques, cosmologiques, minéralogiques, ethnographiques et autres, qu'il jugeait propres à frapper l'imagination. Deux choses apparaissent ainsi, plus nettes encore dans son œuvre que dans celle de ses devanciers, et toutes deux mettent bien en relief le caractère savant du genre qui nous occupe : c'est, d'abord, le rapport étroit qui a existé, en ce temps-là, entre la littérature didactique et cette forme de la littérature narrative que représente le roman courtois ; c'est, ensuite, la curiosité très vive qui portait alors les esprits vers les choses de l'Orient, pays de fantasmagorie et de chimères, d'où se sont abattus sur l'Occident médiéval des vols de conceptions étranges et de visions cornues [1].

1. Pour plus d'information sur les sources de *Troie*, voir ce que j'ai écrit dans la *Romania*, t. XLII (1913), p. 100 ss.

En somme, on se rapproche beaucoup de la vérité en disant que, en ce poème de *Troie*, le roman antique a obtenu son plus large épanouissement, mais qu'il a, du même coup, atteint la limite de ses moyens.

*
* *

Ainsi, c'est de germes représentés par les œuvres des anciens, sous diverses influences après tout peu mystérieuses, que les romans antiques sont nés : d'abord *Thèbes*, le premier exemplaire du genre, qui a mêlé, en un composé original, la *Thébaïde* de Stace, les préceptes de l'école et les productions contemporaines de l'épopée et de la poésie lyrique ; puis (si ce n'est avant) *Piramus et Tisbé*, qui a inauguré une technique nouvelle dans la peinture de l'amour ; puis *Eneas*, qui élargit les procédés employés dans les œuvres antérieures ; enfin *Troie*, en qui apparaissent mieux marqués que jamais les caractères du genre et qui contribue à les fixer. De si près qu'on serre la question, nulle raison ne s'impose de croire à l'existence de romans antérieurs d'où ces romans dépendraient. Ils se sont constitués, en quelque sorte, de leur propre substance : tous originaires de la région normande, ils sont issus d'une synthèse audacieuse, où, un beau jour, quelque clerc grisé d'érudition et avide de succès mondain a fondu, en un corps unique, des éléments d'origines diverses et souvent disparates. De supposer des formes préexistantes analogues à la leur, il n'est nul besoin.

Faut-il aller plus loin et dire que les autres romans que nous possédons, romans bretons, romans gréco-byzantins, romans d'aventure, dont les romans antiques sont indépendants, doivent à ces derniers d'être ce qu'ils sont ? C'est peu douteux et la preuve n'en est plus à faire. Plusieurs travaux importants, en ces dernières années, notamment ceux de MM. Wilmotte, Witte, Dressler, Otto, ont mis en lumière la grande influence exercée par *Thèbes*,

Eneas et *Troie* [1] sur l'ensemble de la littérature romanesque des XIIe et XIIIe siècles. Cette influence ne se marque pas seulement par des rapports de détail, par des emprunts secondaires : elle intéresse ce qu'il y a de plus vivant et de plus essentiel dans le roman, les thèmes, les procédés de développement, la conception des sujets et l'esprit des œuvres. Goût de la description, sens du merveilleux, règles du portrait, peinture des objets d'art, rôle de l'intrigue amoureuse, théorie de l'amour, poncifs et clichés, adresses de style et lieux communs, en tout cela éclate l'imitation des romans antiques.

A la vérité, il n'est pas contestable que les romans de la fin du XIIe siècle ne soient sensiblement différents des premiers romans antiques, et non seulement par la matière, mais même, dans une certaine mesure, par la forme. Bien mieux, à examiner les choses avec attention, on verrait que le roman courtois a déjà reçu des mains de Chrétien de Troyes des modifications de quelque conséquence. Il a évolué et, d'ailleurs, avec bonheur : car, en la plupart des œuvres de la seconde époque, à mesure que l'influence de l'antiquité se fait moins directement sensible, les auteurs acquièrent la spontanéité en même temps que l'indépendance ; ils manifestent un sens plus vif du naturel et du vraisemblable ; ils restreignent la part de la convention, élargissent celle de l'observation : ils peignent avec le souci d'être exacts la réalité contemporaine et vraiment alors la vie entre dans leurs poèmes : ainsi aux productions artificielles de la Pléiade succéda l'œuvre naturaliste des classiques de 1660.

Mais cela ne saurait empêcher que ces romans soient, pour ainsi dire, les fils des premiers romans antiques. Aussi bien faut-il reconnaître que la division traditionnelle des romans en quatre groupes, apparemment claire, n'est rien moins que confuse, superficielle et arbitraire. Elle repose sur la diversité de provenance

1. Pour *Piramus*, voir ci-dessus, p. 5 ss.

des sujets traités ; mais on peut se demander s'il n'existe pas des éléments de classement meilleurs et si la forme n'a pas, pour l'historien de la littérature, autant d'importance, ou plus, que le fond. S'il y a quelque chose qui compte, lorsqu'on veut caractériser un genre, est-ce donc tant la matière que la façon dont elle est travaillée ? Et si quelque chose fait le style est-ce donc tant l'invention du sujet que les divers procédés de la technique ? En tous nos romans, antiques ou autres, dominent au XIIe siècle les mêmes principes littéraires, qui leur donnent à tous l'air de la plus étroite parenté et les désignent comme les individus d'une même espèce. Comment, de cette unique espèce, les premières œuvres prirent-elles naissance ? Voilà la vraie question. Et nous y croyons donner la vraie réponse en disant que c'est essentiellement sous l'influence des modèles antiques. Les romans de *Thèbes*, de *Piramus et Tisbé*, d'*Eneas* et de *Troie* ont été les racines maîtresses d'un genre abondant qui s'est développé en rameaux multiples et variés, mais tous nourris de la même sève. Le roman français qui, sous ses nombreux avatars, a connu une si longue et triomphale existence, a reçu du génie latin la première étincelle de vie.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

On trouvera ci-dessous les indications complémentaires indispensables sur les éditions d'où ont été pris ceux des textes qui, le plus fréquemment cités, ont dû l'être d'une façon sommaire. N'y ont place ni les ouvrages de critique, ni les périodiques, ni les grandes collections, ni les textes pour lesquels ont été déjà fournies des références suffisantes.

Aethici *Liber*... a Hieronymo presbytero delatus ex Cosmographia... p. p. d'Avezac (Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Première série, t. II, 1852, p. 455).

Alexandre de Villedieu. Voir *Doctrinale.*

Amadas et Ydoine, poème d'aventures, p. p. C. Hippeau (Collection des poètes français du moyen âge, 1863).

Ampelii (Lucii) *Liber memorialis.* Recognovit Eduardus Woelfflin (Bibliotheca teubneriana, 1873).

Anthologia latina, sive poesis latinae supplementum. T. I (Carmina in codicibus scripta), ed. (2e) Alexander Riese, 1894-1906 ; t. II (Carmina epigraphica), ed. Franciscus Buecheler, 1895-1897 (Bibliotheca teubneriana).

Athis et Prophilias. Voir *Romanz d'A...*

Aucassin et Nicolette. Texte critique... par Hermann Suchier, 5e édit., partiellement refondue, trad. en français par Albert Counson. Paderborn, 1903, 8°.

Augustin (saint), *De civitate Dei* (Sancti Aurelii Augustini... Opera omnia... opera et studio monachorum ord. s. Benedicti. Parisis, 4°. T. VII 1, 1838).

Benoit de Sainte-Maure. Voir *Roman de Troie.*

Beroul. Voir *Roman de Tristan.*

Brendans Meerfahrt (Die altfranzösische Prosaübersetzung von) hgg. von Carl Wahlund (Skrifter utgifna af k. humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Upsala, IV, 3, 1900).

Cahier (Charles) et Arthur Martin, Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature. Paris, 1847-1856, 4 vol. f°.

Carmina burana, lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Hand-

schrift des XIII. Jahrhunderts... hgg. von J. A. Schmeller (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, XVI, 1847).

Christian von Troyes, Sämtliche Werke... hgg. von Wendelin Foerster. Halle, 8°. T. I, 1884 : *Cligès* ; t. II, 1887 : Der Löwenritter (*Yvain*) ; t. III, 1890 : Erec und Enide ; t. IV, 1899 : Der Karrenritter (*Lancelot*).

Claudiani (Claudii) *Carmina*. Recognovit Julius Koch (Bibliotheca teubneriana, 1893).

Cligès. Voir Christian.

Commonitorium Palladii. Dans les Kleine Texte zum Alexanderroman... hgg. von Friedrich Pfister (Sammlung vulgärlateinischer Texte, 1910).

Cosmas indicopleustes, *Topographia christiana* (Migne, Patrologie grecque, t. LXXXVIII, col. 1).

De bestiis et aliis rebus (Migne, Patrologie latine, t. CLXXVI, col. 1).

Deus amants. Voir *Lais*.

Doctrinale (Das) des Alexander de Villa Dei. Kritisch-exegetische Ausgabe von Dietrich Reichling (Monumenta Germaniae paedagogica, t. XII, 1893).

Du Méril (Édélestand), Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle. Paris, 1843, 8°.

—, Poésies populaires latines du moyen âge. Paris, 1847, 8°.

Eneas, texte critique p. p. J.-J. Salverda de Grave (Bibliotheca normannica, t. IV, 1891).

Eracle. Voir Gautier d'Arras.

Erec. Voir Christian.

Escoufle (L'), roman d'aventure... p. p. H. Michelant et P. Meyer (Société des anciens textes français, 1894).

Evrard l'Allemand, *Laborintus* (Leyser, Historia poetarum, p. 796).

Floire et Blanceflor, poèmes du XIIIe siècle... p. p. M. Édélestand Du Méril (Bibliothèque elzévirienne, 1856).

Galerent. — Le roman de Galerent, comte de Bretagne, par le trouvère Renaut, p. p. Anatole Boucherie. Montpellier-Paris, 1888, 8°.

Galfridi de Vinosalvo *Ars poetica*... edita a Polycarpo Leyser. Helmstadii, 1724, 12°.

Gautier d'Arras, Œuvres p. p. E. Löseth. T. I : *Eracle* ; t. II : *Ille et Galeron* (Bibliothèque française du moyen âge, t. VI et VII).

Gautier de Chatillon. Voir Walter.

Geoffroi de Vinsauf. Voir Galfridi.

Gervasius (Des) von Tilbury *Otia imperialia* in einer Auswahl neu hgg. und mit Anmerkungen begleitet von Felix Liebrecht. Hannover, 1856, 8°.

Guigemar. Voir *Lais*.

Guillaume de Dole. — Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole p. p... G. Servois (Société des anciens textes français, 1893).

Guillaume de Malmesbury. Voir Willelmi.

Hauréau (B.), Notice sur les Mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin (Notices et extraits... p. p. l'Institut, t. XXVIII, 1878, p. 289).

—, Les Mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin. Paris, 1882, 8°.

—, Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque nationale. Paris, 1890-1893, 6 vol. 8°.

Honorius Augustodunensis, *De imagine mundi* (Migne, Patrologie latine, t. CLXXII, col. 117).

Hue de Rotelande's *Ipomedon*, ein französischer Abenteuerroman des 12. Jahrhunderts, als Anhang zu der Ausgabe der drei englischen Versionen... hgg. von E. Kölbing und E. Koschwitz. Breslau, 1889, 8°.

—, *Protheselaus* (Bibliothèque nationale, ms. fr. 2169). — Cf. Franz Kluckow, Sprachliche und textkritische Studien über Hue de Rotelandes *P.* nebst einem Abdruck der ersten 1009 Versen, et Friedrich Boenigk, Literarhistorische Untersuchungen zum *P.*, dazu Inhaltsanalyse, Textproben... Greifswald, 1909, 8° (Dissert. Greifswald).

Hugonis de S. Victore *Eruditionis didascaliscae libri septem* (Migne, Patrologie latine, t. CLXXVI, col. 739).

Ilias latina. Voir *Poetae latini minores,* t. III.

Ille et Galeron. Voir Gautier d'Arras.

Ipomedon. Voir Hue.

Isidori Hispalensis... *Etymologiarum* sive *Originum* libri XX. Recognovit... W. M. Lindsay. 2 vol. 8° (Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, sans date).

Jordan (H.), Topographie der Stadt Rom im Alterthum. Berlin, 8°, t. II, 1871.

Juli Valeri Alexandri Polemi *Res gestae Alexandri Macedonis...* Accedunt *Collatio Alexandri cum Dindimo..., Epistola Alexandri ad Aristotelem.* Recensuit Bernardus Kuebler (Bibliotheca teubneriana, 1888).

Lais (Die) der Marie de France hgg. von Karl Warncke (Bibliotheca normannica, t. III, 1885).

Lancelot. Voir Christian.

Lanval. Voir *Lais.*

Lettre du Prêtre Jean. — Friedrich Zarncke, Der Priester Johannes (Abhandlungen der phil.-hist. Classe der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, t. VII, 1879, p. 827 et t. VIII, 1876, p. 1. Texte de la lettre, p. 909).

Leyseri (Polycarpi), ... Historia poetarum et poematum medii aevi. Halae Magdeb., 1721, 8°.

Liber monstrorum (Mauricii Hauptii Opuscula. Lipsiae, 1876, 8°. T. II, p. 218).

Liebrecht. Voir Gervasii.

Marie de France. Voir *Lais.*

MATTHAEI VINDOCINENSIS *Ars versificatoria*, thesim proponebat Facultati litterarum parisiensi L. Bourgain. Paris, 1879, 8°.

Meraugis de Portlesguez. Voir RAOUL.

Mirabilia. Voir Jordan.

Mortet (Victor), Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture... en France au moyen âge (Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire, 1911).

Oulmont (Charles), Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen âge. Paris, 1911, 8°.

OVIDIUS (PUBLIUS) NASO ex Rudolphi Merkelii recognitione ed. R. Ehwald. T. I : *Amores, Epistulae, Medic. fac. fem., Ars amat., Remedia amoris* (Bibliotheca teubneriana, 1906).

— ex iterata Rudolphi Merkelii recognitione. T. II : *Metamorphoses* (Ibid., 1909).

Pannier (Léopold), Les lapidaires français du moyen âge (Bibliothèque de l'École des hautes études, fasc. 52, 1882).

Partonopeus de Blois, p. p. G.-A. Crapelet. Paris, 1834, 2 vol. 4°.

Pascal (Carlo), Poesia latina medievale. Saggi e note critiche. Catania, 1907, 8°.

—, Letteratura latina medievale. Nuovi saggi e note critiche. Catania, 1909, 8°.

Pèlerinage de Charlemagne. — Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel... hgg. von Eduard Koschwitz (Altfranzösische Bibliothek, t. II, 1880), 4e édit., 1903.

PHILIPPE DE THAON, *Le bestiaire*, p. p. E. Walberg. Lund et Paris, 1900, 8°.

Phillis et Flora. Voir ci-dessus, p. 192, n. 1.

Philomena, conte raconté d'après Ovide par Chrétien de Troyes... p. p. C. De Boer. Paris, 1909, 8°.

Physiologus (C. Cahier et A. Martin, Mélanges d'archéologie..., t. II, p. 85).

Piramus. Voir *Pyrame*.

PLINI (C.) SECUNDI *Naturalis historia* ed. Carolus Mayhoff (Bibliotheca teubneriana, 5 vol., 1892-1909).

Poetae latini minores. Recensuit... Aemilius Baehrens (Bibliotheca teubneriana, 6 vol., 1879-1884).

POMPONII MELAE *De chorographia*... Recognovit Carolus Frick (Bibliotheca teubneriana, 1880).

Protheselaus. Voir HUE.

Pyrame et Thisbé, texte normand du XIIe siècle. Édition critique... par C. De Boer (Verhandelingen der koninkl. Akademie van Wetenshappen te Amsterdam. Afdeeling Letterkunde. Nieuwe Reeks. Deel XII. n° 3. 1911).

RAOUL DE HOUDENC, Sammtliche Werke hgg. von Mathias Friedwagner.

Halle, 8°. T. I, 1897 : *Meraugis von Portlesguez*. T. II, 1909 : *La Vengeance Raguidel*.

Rabani (Beati) Mauri *De Universo* (Migne, Patrologie latine, t. CXI, col. 1).

Roman d'Alexandre. Version décasyllabique p. p. P. Meyer, Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge (Bibliothèque française du moyen âge, t. IV-V, 1886), t. I, p. 17 et 237.

Romanz (Li) d'Athis et Prophilias (L'Estoire d'Athenes)... hgg. von Alfons Hilka, t. I (Gesellschaft für romanische Literatur, t. XXIX, 1912).

Romans (Li) des sept sages... hgg. von Heinrich Adelbert Keller. Tübingen, 1836, 8°.

Roman (Le) de Thèbes p. p. Léopold Constans (Société des anciens textes français, 2 vol., 1890).

Roman (Le) de Tristan par Beroul et un anonyme, p. p. Ernest Muret (Société des anciens textes français, 1903).

Roman (Le) de Tristan par Thomas, poème du XIIe siècle, p. p. Joseph Bédier (Société des anciens textes français, 2 vol., 1902-1905).

Roman (Le) de Troie par Benoit de Sainte-Maure p. p. Léopold Constans (Société des anciens textes français, 6 vol., 1904-1912).

Saint Brendan. Voir *Brendans*.

Sidonii (Gai Sollii Apollinaris) *Carmina*. Recensuit... Christianus Luetjohann (Monumenta Germaniae historica, Auctores antiquissimi, t. VIII, 1887, p. 173).

Solini (C. Julii) *Collectanea rerum memorabilium*. Iterum recensuit Th. Mommsen. Berolini, 1895, 8°.

Thèbes. Voir *Roman de Thèbes*.

Thomas. Voir *Roman de Tristan*.

Tristan. Voir *Roman de Tristan*.

Troie. Voir *Roman de Troie*.

Vengeance Raguidel. Voir Raoul.

Walter von Chatillon, ed. Mueldener, Leipzig, 1863, 8°.

Werner (Jak.), Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters aus Handschriften. 2e édit. Aarau, 1905, 8°.

Willelmi Malmesbiriensis... *De gestis regum anglorum*. Ed. William Stubbs (Rerum britannicarum scriptores, 1887-1889).

Yvain. Voir Christian.

TABLE DES MATIÈRES

OVIDE
ET
QUELQUES ROMANS FRANÇAIS
DU XIIe SIÈCLE

LE MERVEILLEUX ET SES SOURCES
DANS LES
DESCRIPTIONS DES ROMANS FRANÇAIS
DU XIIe SIÈCLE

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART